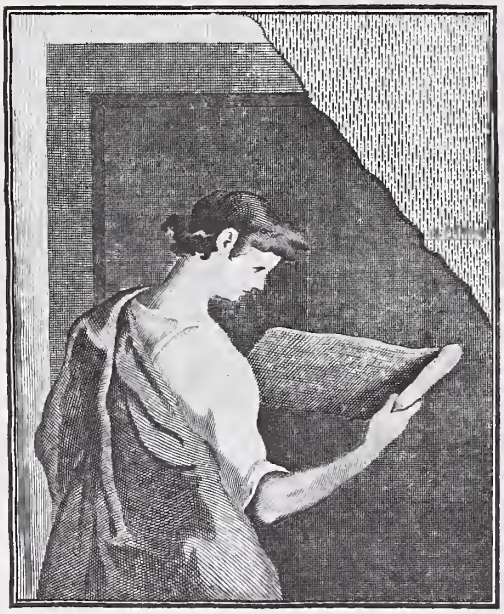
ND
586
R33
K18
1920
c.2

DIE HOCHROMANISCHE WANDMALEREI IN REGENSBURG

VON
HANS KARLINGER

1920

VERLAG FÜR PRAKTISCHE KUNSTWISSENSCHAFT
F. SCHMIDT / KOMMANDITGESELLSCHAFT
MUENCHEN-BERLIN-LEIPZIG.



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

FROM THE LIBRARY OF
ULRICH MIDDLEDORF

Ulrich Middeldorf

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diehochromanisch00karl_0

EINZELDARSTELLUNGEN ZUR SÜDDEUTSCHEN KUNST

Herausgeber:

DR. MAX HAUTTMANN
Privat-Dozent an der Universität München
Konservator am Bayer. Nationalmuseum

DR. HANS KARLINGER
Privat-Dozent und Konservator an der
Technischen Hochschule München

DR. GEORG LILL
Hauptkonservator am Bayer. Nationalmuseum
in München

BAND I. / KARLINGER
HOCHROMANISCHE WAND-MALEREI IN REGENSBURG

GRAVURE J.B.OBERNETTER, MÜNCHEN.

PRÜFENING / PROPHET

DIE HOCHROMANISCHE WANDMALEREI IN REGENSBURG

VON
HANS KARLINGER

MIT EINEM
TECHNISCHEN EXKURS
VON MAX DOERNER

21 TAFELN

1 9 2 0

VERLAG FÜR PRAKTISCHE KUNSTWISSENSCHAFT
F. SCHMIDT / KOMMANDITGESELLSCHAFT
MUENCHEN-BERLIN-LEIPZIG.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten.
Copyright by Verlag für praktische Kunstwissenschaft
F. Schmidt / Kommanditgesellschaft / München 1920.
Druck von Dr. C. Wolf & Sohn, München
Bildtafeln von J. B. Obernetter, München.

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

Der Stil ist niemals eine Folgeerscheinung äußerer Einflüsse, sondern das Geschöpf künstlerischen Geistes.

Wilhelm Vöge

Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. 1894.

VORWORT.

ÜBER die grundsätzliche Auffassung von dem Wesen der Kunst, die in der Regensburger Malerei des XII. saeculum — Monumentales wie Miniatur — beschlossen ist, läßt sich durchaus streiten. Berthold Riehl, der zuerst dieses Thema zusammenfassend behandelte ⟨Bayerns Donautal, München 1912, S. 61 ff.⟩, steht auf dem Standpunkt, in dem Beginnen der Regensburger hochromanischen Malerei eine wachsende Erkenntnis der Naturbeobachtung als das primum agens zu erkennen. In der Beschreibung der Prüfeninger Wandmalereien für die Kunstdenkmäler Bayerns ⟨II, Heft 20, S. 187 ff.⟩ habe auch ich 1913 mich dieser Ausdeutung noch zugeneigt. Eine strengere Einschätzung der künstlerischen Gesamtheit, die besonders durch die Ergebnisse aus der gleichzeitigen Salzburger Kunst und ihre Beschreibung durch Georg Swarzenski in allem inzwischen Klärung erfahren hat, läßt mich heute diese Meinung nicht mehr aufrecht erhalten.

Es ist keine Bahn zu wachsender „Naturerkenntnis", was den Verlauf der hochromanischen Malerei als Wesentliches bewegt. Die Indizien ihres Stiles sind durchaus nicht nach dem Naturgemäßen orientiert. In der Malerei sowenig als in der Plastik. Dieser Stil muß vielmehr aus der Ganzheit eines grundsätzlich anders gearteten Formsinnes begriffen werden — anders gearteten im Vergleich mit irgend einer Bewegung seit der Renaissance. Denn nicht darin, daß und insoweit Naturgemäßes erreicht wird, liegt das Ziel dieser Stilgesinnung, sondern darin, wie weit die dem hochromanischen Lebensgefühl adäquate Formanschauung trotz dem Naturgemäßen als Stil zu bestehen und zu wachsen vermag.

Dem mittelalterlichen Menschen ist die Natur das Außenstehende, die Identität von transzendentem Sein und Ichheit das Erlebnis. Einem Künstler solcher Welt wird notwendig die Tatsächlichkeit des Natürlichen in allen seinen Umgebenheiten immer einschränkend entgegenstehen — auch als unbewußte Wünschbarkeit, sein Werk ist das Werk eines Zwiespaltes zwischen einem Ich und der Welt. Die Stärke seiner Ichheit ist die Stärke seines Stils.

Heinrich Wölfflin hat in der Beschreibung der Bilder der Bamberger Apokalypse ⟨Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1918⟩ zuerst eine moderne Formanalyse aus der Wirklichkeit solcher Kunst und ihres Stiles gegeben.

Seiner Weise des Ausdeutens verdanke ich Ziel und Leitung meines Versuches. Wenn es mir nicht gelungen ist, ähnlich zusammenhaltend die Formerklärung zu finden, so kann ich zu kleiner Entschuldigung anführen, daß mir nicht eine ähnlich umschlossene und volle Ganzheit künstlerischer Kraft gegeben war, wie sie die Reichenauer Bilderhandschrift um das Jahr 1000 enthält.

Denn es ist kein geschlossenes Reich, was wir heute in den Regensburger Denkmälern hochromanischer Malerei noch besitzen. Das einzige erhaltene Monument Salzburger Wandmalerei — im Nonnbergkloster — genügt, um ahnen zu lassen, welche Höhe künstlerischer Kraft dieser Zeit vergönnt war. Genügt weiter zur Erkenntnis, daß Anfang und Ziel dieser Kunst nicht in Salzburg und noch weniger in Regensburg gesucht werden kann.

Aus diesen Erkenntnissen — wenn anders sie als solche bezeichnet werden dürfen — ist die nachfolgende Arbeit geschrieben. Eine wie starke Stütze für meine Untersuchung Georg Swarzenskis mächtige Arbeit über die Salzburger Buchmalerei war, wird jedem Leser von selbst klar werden. Ich erfülle hier lediglich eine Dankespflicht, wenn ich dieses grundlegende Werk für die Geschichte hochmittelalterlicher Kunst in Süddeutschland an dieser Stelle hervorhebe.

Fast ein Jahrzehnt ist vorüber, seit ich — dank einem Auftrage des Generalkonservators am Landesamt für Denkmalpflege, Herrn Dr. Georg Hager — zum erstenmal dem Problem der Regensburger Wandmalerei nachging. Wenn ich glaube, manches seit jener ersten Arbeit klarer zu sehen, so ist das nicht mein Verdienst.

Ich habe zu danken dem Leiter der Denkmälerinventarisation Bayerns, Professor Dr. Felix Mader, dem Kunstmaler Josef Schmuderer, dem Architekten Professor Friedrich K. Weysser, dem Direktor der Handschriftenabteilung der Münchener Staatsbibliothek, Dr. Gg. Leidinger, dem Professor der Technischen Hochschule Dr. Josef Popp, endlich Herrn Kunstmaler Professor Max Doerner von der Akademie der Bildenden Künste, der den technischen Teil der Arbeit übernahm.

Erst nach Abschluß meiner Arbeit hatte ich die Freude Max Dvořaks schönes Buch über den „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei" zu lesen. Möge meine Ausführung ein kleiner Beitrag sein zu seiner großen Interpretation!

„Quae enim supra sunt, actu non indigent, sed inspectu." ⟨Bernardus Claravallensis, De Consideratione V, 1.⟩

München, im September 1920.

HANS KARLINGER.

INHALT

	Seite
VORWORT	7
I. DIE DENKMÄLER	11
II. STIL UND CHRONOLOGIE	37
III. ZUR HERLEITUNG	59
IV. DIE TECHNIK. VON MAX DOERNER	73
ORTS- UND SACHREGISTER	81
ERLÄUTERUNG DER BILDBEIGABEN	83

I. DIE DENKMÄLER

PRÜFENING.

J. A. Endres, Romanische Malereien in Prüfening, Christliche Kunst II (München 1905/06), S. 160–171. — Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz, Heft 20, Bezirksamt Stadtamhof, München 1914, S. 187–219.

EHEMALIGE Benediktinerklosterkirche. 1109 gegründet, 1119 und 1125 geweiht. Dreischiffige Pfeilerbasilika mit Hochchor, zwei Nebenchören und ausladendem Querschiff. Die Titel der Choraltäre sind: St. Georg, St. Benedikt und St. Johannes Baptista.

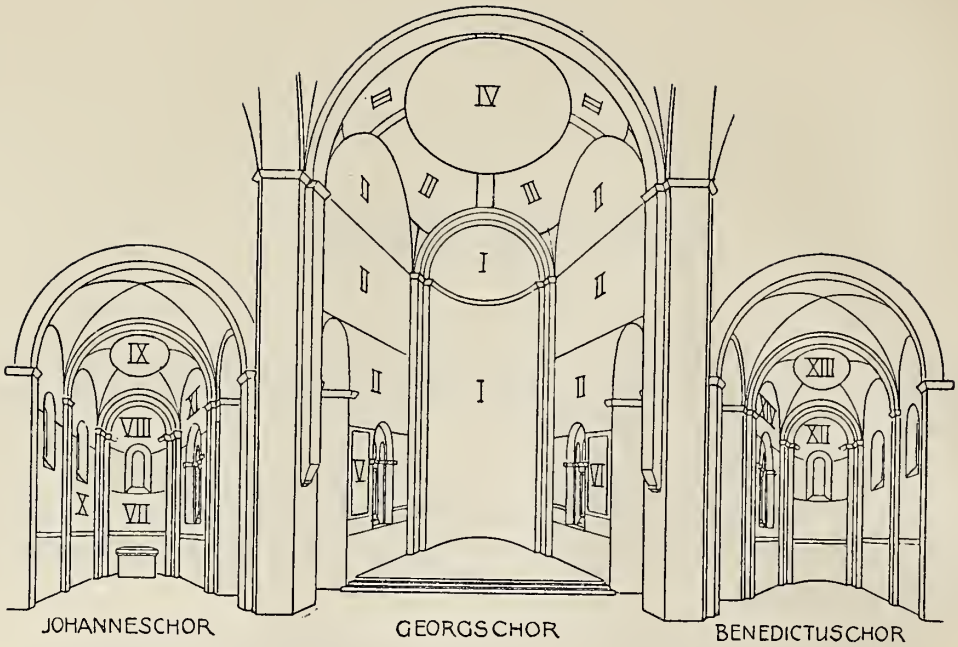
DIE MALEREI IN DEN DREI CHÖREN.

Thema: Im Hochchor die liturgia coelestis: die Huldigung der heiligen Stände vor dem Symbol Christi ⟨1⟩. In den Nebenchören das Leben und die Glorifikation der Titelheiligen Johannes und Benedikt.

Anordnung: Die Malereien beginnen über dem Fußboden und überspannen gleichmäßig Wände und Gewölbe. Die Architekturgliederung ⟨Lisenen, Gesimse, Gurten⟩ ist ornamental behandelt: Mosaik-, Teppichmuster, Medaillons ⟨2⟩.

Die Bildfolgen bauen sich im Chorquadrat des Hochchors in vier Streifen übereinander auf, die gratige Kuppel darüber zerlegt sich in das kreisförmige Mittelbild und die vier Eckzwickel, in denen die Malerei auf die ⟨schwach betonten⟩ Brechungskanten des Gewölbes keine Rücksicht nimmt. Die Bildfolgen an den Längswänden der Nebenchöre waren anscheinend in drei Streifen geordnet — Zone unter den Fenstern, zu Seiten der Fenster, im Schildbogen über den Fenstern —; in der Apsis wächst die Schilderung von der Schwelle in Altarhöhe in drei Feldern bis zur anstoßenden Gurte zwischen Kuppel und Jochgewölbe, geht über die Gurte weg und endet in der Darstellung der Himmelsburg im Jochgewölbe. Die architektonische Vorstellung auf diesem letzten Kompartiment bildet die Zusammenfassung, gleichviel, ob der Blick in der Ostlinie oder über die Seitenwände aufwärts geht.

Im Hochchor stehen zu unterst, eingepaßt in den Raum zwischen begrenzendem Wandpfeiler und Verbindungsfenster zu den Nebenchören, zwei Adoranten, mutmaßlich Kaiser Heinrich V. und der Gründer des Klosters, Bischof Otto von Bamberg ⟨3⟩. In der zweiten Reihe folgen je vier Figuren, auf der Nordseite als



Prüfening. — Schema der romanischen Malereien im Chor.

⟨Nach Kunstdenkmäler Bayerns, II, Heft 20, Bez. Stadtamhof, S. 187.⟩

I. Christus und die Apostel. — II. Propheten, Märtyrer und Bekenner. — III. Evangelistensymbole. — IV. Ecclesia. — V. Kaiser Heinrich V. — VI. Bischof Otto. — VII. Enthauptung St. Johannis. — VIII. Verklärung St. Johannis. — IX. Das himmlische Jerusalem. — X. St. Johannes in der Wüste. — XI. St. Johannes vor Herodes. — XII. Verklärung St. Benedikts. — XIII. Lamm Gottes und Apostel. — XIV. St. Benedikt in Vicovaro.

Mönche, auf der Südseite als Anachoreten gekennzeichnet. In der dritten Reihe je sieben Figuren in priesterlichem Ornat, in der vierten deren fünf. Diese sämtlichen Figuren der Südseite tragen Siegespalmen, die der Nordseite keine. Aus den Resten der Inschriften der Nordseite geht hervor, daß Propheten des alten Bundes gekennzeichnet sind, südlich stehen Bischöfe und Märtyrer. Also: Alter und Neuer Bund ⟨4⟩. Die Figuren der beiden oberen Reihen tragen mächtige, querhin ziehende Spruchbänder, auf denen Verse aus dem ambrosianischen Hymnus standen ⟨5⟩. Im Scheitel des Gewölbes weibliche Figur, thronend auf einem Lehnstuhl. Die Symbole der Kreuzfahne und Erdscheibe kennzeichnen ihre Macht. Zu ihren Seiten standen betend oder fürbittend zwei Heilige, einer in Benediktinertracht. Die Umschrift läßt die Deutung auf die Himmelskönigin in der der Zeit eigentümlichen Verschmelzung der Begriffe von Maria = virgo perennis + sponsa dei = ecclesia zu ⟨6⟩. In den vier Ecken die Evangelistensymbole. Die Kreisscheibe der Mittelfigur steht auf einem Kreuz.

Johanneschor. ⟨Nordseite.⟩ An der Nordwand in der zweiten Zone des Joches Johannes in der Wüste, an der Südwand gegenüber in der dritten Zone Johannes

vor Herodes. In der Apsis übereinander Martyrium und Glorifikation des Vorläufers Christi. Das Brustbild Christi in der folgenden Archivolte der Apsisszene abgekehrt, gegen Westen, d. h. gegen den in den Chor Eintretenden gewendet. Im Jochgewölbe die „Burg des Lammes" ⟨Apokalypse XXI, 10 ff.⟩, eine dreifache Mauer mit Türmen und Toren, in der Mitte des Scheitels das Lamm in lichter Aureole.

Benediktuschor. ⟨Südseite.⟩ Infolge des 1653 ff. eingezogenen Zwischenbodens, der den Chor in zwei Stockwerke zerlegt, nur Bruchstücke. Am Schildbogen der Nordseite im Joch der Mordanschlag auf Benedikt in Vicovaro, ein Mönch bringt Benedikt das Giftglas. In der Apsis die Glorifikation in der Zone des Gewölbes erhalten: Engel tragen die Seele in einem Tuch empor. In der Archivolte Christusbüste wie im Johanneschor, im Jochgewölbe wieder das himmlische Jerusalem, aber an Stelle der dreifachen Mauer eine einfache und darüber die Brustbilder der zwölf Apostel.

Die Figuren im Hochchor sind durchschnittlich zwei Meter, in den Nebenchören durchschnittlich 1,50 Meter hoch. Sicher waren die bevorzugten Figuren in der Apsis ⟨Christus, Georg?⟩ bedeutend größer komponiert, so wie das bei der Figur der virgo ecclesiastica im Scheitel des anschließenden Gewölbes der Fall ist. Der Maßstab für die thronende Mittelfigur beträgt etwa das Doppelte gegenüber den — seit der Restaurierung nicht mehr vorhandenen — Assistenten ⟨7⟩, die ungefähr in gleicher Größe mit den Wandfiguren angelegt waren. Die Bilder stehen auf neutralem Grund, der in zwei Farbstufen, blau und gelb, gegeben wird, welch letztere sich streng geometrisch geradlinig voneinander absetzen.

Die Farbtöne sind erdig und satt. Wie weit die farbige Erscheinung des Hochchores noch Reste des ursprünglichen Bildes vermittelt, läßt sich nicht entscheiden. Die Restauration von 1897 ff. beabsichtigte eine völlige Rekonstruktion. Die Figuren wurden restlos nachergänzt, zum Teil übermalt, die Zwischenfarben ergänzt und zusammengestimmt. Der Vergleich mit den Nebenchören, an denen man keine Restaurierung vornahm, läßt erkennen, daß die alten Farben auch heute — also rund 30 Jahre nach der Aufdeckung — noch weitaus feuriger, glühender wirken: das tiefe Blau, die starken roten und bräunlichen Töne, das zarte, leuchtende Gelb, das energische Weiß erweckt die Empfindung, daß das ursprüngliche Bild ein mosaikartig lebhaftes, volles gewesen sein muß. Darnach ist der trübe Eindruck des Hochchores zu revidieren. Die Einzelheit der Zeichnung ist in den Nebenchören lückenhaft, aber zum Teil im Benediktuschor sehr gut erhalten, die Art der Modellierung der Flächen bei den Gesichtern, den Händen, auch bei einigen Gewandfalten läßt sich noch deutlich erkennen ⟨8⟩.

DIE VIER BILDER AN DEN VIERUNGSPFEILERN.

Thema: Die Grundlagen des christlichen Weltreiches im Sinne der „Summa Gloria" des Honorius Augustodunensis ⟨9⟩. Am südwestlichen Pfeiler die Verkündigung,

gegenüber drei Jungfrauen. Am nordöstlichen Pfeiler die Verleihung der höchsten geistlichen und weltlichen Gewalt durch Petrus als Statthalter Christi ⟨Investitur-theorie der gregorianischen Partei⟩, gegenüber drei Propheten.

Anordnung: Die Bilder messen ca. 1,20 × 1,50 Meter. Sie sitzen 3 Meter über dem Boden dicht unter den Abschlußgesimsen der von hier ab vorgekragten Wandpfeiler, welche den östlichen und westlichen Vierungsbogen tragen. Sie bilden also gewissermaßen einen wandteppichartigen Abschluß der Pfeilerlinie nach unten.

Ein architektonisches Gehäuse mit drei flachen Segmentbogen, über denen Ecktürmchen aufragen, umrahmt die drei zu drei geordneten Figuren. Maria auf einem lehnenlosen Sessel, ihr zu Seiten Verkündigungsengel und Dienerin ⟨10⟩. Synonym in der Komposition das Investiturbild: St. Petrus auf dem Faldistorium, in jeder Hand ein Schwert, zu Seiten Kaiser und Papst. Wie sich in der Gruppierung der Figuren diese Bilder entsprechen, so gleicherweise die beiden andern schräg gegenüber gestellten: drei stehende weibliche Figuren mit Lilienszeptern, virgines, vielleicht mit der allegorischen Bedeutung von Tugenden, gegenüber drei männliche im Typus der Propheten. Die Figuren sind ca. 1 Meter hoch. Sehr hervorgehoben ist die Bedeutung der Spruchbänder, die wie ein tektonisches Gerüst der Komposition wirken.

Die Farben sind hell und leicht: rot, grellblau, grün. Die Vorzeichnung kommt wohl seit der Aufdeckung — restauriert wurde an den Vierungsbildern fast nichts — stärker zur Geltung als ursprünglich, aber sie beanspruchte gegenüber diesen hellen, miniaturartig feinen Farben wohl von jeher eine starke Mitwirkung in der Gesamterscheinung. Die Einzelheiten der Innenzeichnung, welche die Modellierung der vom Kontur umschriebenen Flächen bilden, zum Teil, namentlich bei den drei Propheten ⟨südöstliches Bild⟩ gut erhalten. Die Fleischtöne gelb, die Bärte der Greise blau, beide mit weißer Modellierung ⟨11⟩.

WESTPORTAL, FRIES UNTER DER EHEMALIGEN MITTELSCHIFFDECKE UND SONSTIGE RESTE.

Beschreibung in den Kunstdenkmälern, S. 208 ff.; hier nur zur Vollständigkeit erwähnt. Der Rahmen um die Archivolte des Westportals in der heutigen Gestalt so gut wie neu und darum für den Formschatz ohne Bedeutung. Das große Band eines perspektivischen Mäanders über dem barocken Gewölbe dagegen wertvoll als Parallele und Gegenprobe für den farbigen Gehalt der Chormalerei. Die Reste von Inschriften und Figurenfragmente im Querschiff hier ohne Bedeutung. Die Inschrifttafeln wichtig für die Zeitbestimmung als älteste Arbeiten, die von der nachfolgenden Malerei zum Teil, so im Hochchor, wieder überdeckt wurden. ⟨Vergl. Kunstdenkmäler a. a. O.⟩

ALLERHEILIGENKAPELLE AM DOMKREUZGANG IN REGENSBURG.

J. A. Endres, Die Wandgemälde der Allerheiligenkirche zu Regensburg, Zeitschrift für Christliche Kunst XXV (Düsseldorf 1912), S. 45–51.

BEGRÄBNISKAPELLE. Angeblich von Bischof Hartwig II, Graf von Ortenburg ⟨1155 – 1164⟩ erbaut, jedenfalls um Mitte saeculum XII ⟨12⟩. Zentralbau mit Halbkreisnischen um ein Quadrat. Weihetitel: Allerheiligen.

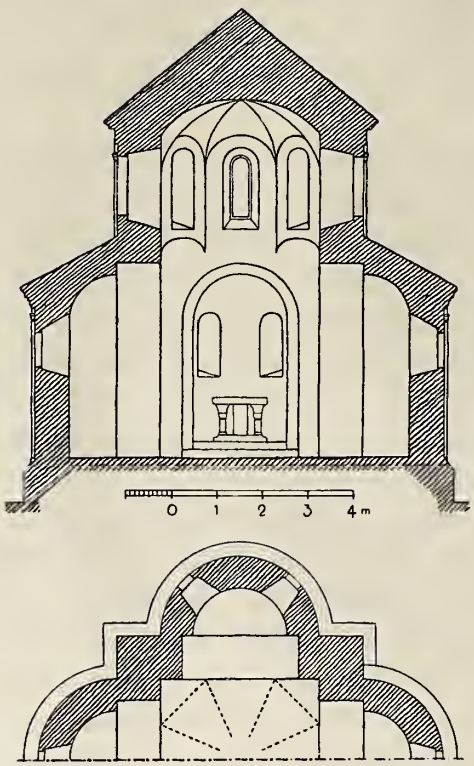
Die Wandmalerei erstreckt sich auf den ganzen Innenraum.

Thema: Die Eröffnung des jüngsten Gerichtes nach dem Allerheiligenoffizium ⟨Endres⟩.

Anordnung: Eine gemalte Architekturgliederung bildet das Gerüst. Ein Sockel in zwei Meter Höhe umläuft als gemalter Vorhang den ganzen Innenraum. Den oberen Abschluß bildet ein perspektivischer Mäander. Gemalte Säulchen mit Maskenkapitellen und Ornamentbändern verkleiden die Stirnkanten der Nischen und Apsiden; ein durchgehendes Band aus umschriebenen Herzpalmetten umzieht die Kuppelfenster in halber Höhe. Auf diesem Band ruht die Randzone der Kuppelbemalung, die sich radial in einem Mittelkreis und acht anschließende Langfelder, vergleichbar den Räumen zwischen den Speichen eines Rades, zerlegt. Zwischen Nischenscheitel und Kuppelfenster jeweils ein Medaillon.

Die Schilderung unterscheidet zwischen Haupt- und Nebenfiguren. Erstere sind überlebensgroß, letztere ca. 40 cm hoch. Träger der Handlung sind: der Engel des Gerichts über dem Sonnensymbol in der Ostapsis. Von ihm gehen zwei Spruchbänder zu den zwei Engeln in den östlichen Trompen. Diesen entspricht ein zweites Engelspaar in den westlichen Trompen – die „quatuor Angeli stantes super quatuor angulos terrae". ⟨Apokalypse VII, 1.⟩ Zur Hauptaktion gehören ferner die achtmal wiederkehrenden inschriftlich bezeichneten Figuren der fides, spes und caritas über den Trompen und die acht Greisenbrustbilder, die „Alten" der Apokalypse, in den Zwickeln zwischen Fensterarchivolten und Kuppelzone. Endlich in der Kuppel selbst das Brustbild Christi und die acht Engel, die jeweils ein mächtiges Spruchband, vergleichbar einer Teilungssäule, in der rechten Hand halten. Diese Spruchbänder entspringen dem dreifachen Gürtel um das Christusmedaillon und werden von Tauben in Medaillons über den Fensterarchivolten – bei dem Ostfenster von einem Engel – aufgenommen. Als Nebenfiguren fungieren: die zwölf Bilder der Versiegelung der zwölf Stämme Israels an den Nischen- und Fensterleibungen der Ostnische, die drei Martyriumsszenen in der Leibung des östlichen Kuppelfensters und endlich die Heiligenfiguren in den Leibungen der übrigen Kuppelfenster, die durch Träger der göttlichen Macht emporgehoben werden. ⟨13⟩.

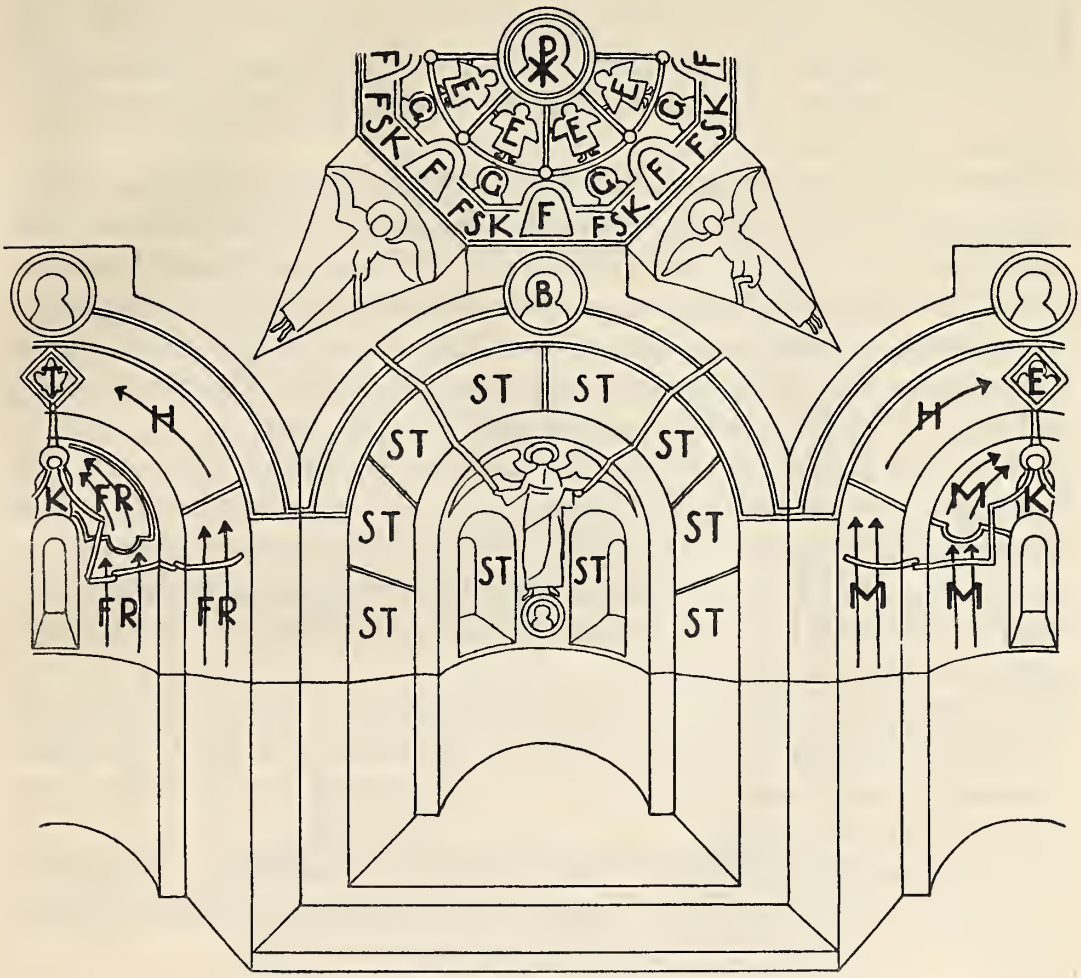
Außerhalb dieses Vorganges stehen die Bilder der Nord- und Südnische, nach Endres (a. a. O., S. 50) etwa das geistliche und weltliche Reich der Gerechten auf Erden (ignea lex — divitiae et gloria) als Ausfluß der Macht Christi. Das Schema ist folgendes: Ausgehend von einem Symbol (nördlich Taube, südlich Engel) im Scheitel der Nischenleibung fließt ein Spruchband über die Schultern einer Figur über dem Fenster der



Regensburg. — Allerheiligenkapelle. Grundriß und Querschnitt.
(Gezeichnet von Eduard Härtinger.)

Apsis, die mit den Attributen der Macht (Kreisscheibe und Krone) ausgestattet ist, teilt sich gen Osten und Westen und wird von acht geistlichen (Nordseite) bezw. weltlichen Personen (Südseite) getragen. Zu Seiten der Mittelfigur über dem Fenster stehen Heilige. Die beiden Zonen — über dem Fenster bezw. zu Seiten des Fensters — sind verschieden grundiert, der Boden der unteren Zone durch Graswellen als Erde symbolisiert. In der Tonne über dem Eingang Bild mit zwei stehenden Figuren, die rechte wohl eine Frau, die linke ein Ritter, vermutlich eine Tradition.

Die Farbtöne sind nunmehr stumpf. Es überwiegen Rot, Gelb und ein mattes Blau. Der Kontur der Vorzeichnungen tritt stark hervor. Von der modellierenden Innenzeichnung ist, abgesehen von dem Bild über dem Eingang, nichts erhalten. Schon vor



Regensburg. Allerheiligenkapelle. Kompositionsschema der Wandmalerei; Osthälfte.

XP = Christus. E = Engel. G = Brustbilder von Greisen. F = Fenster. ⟨In den Leibungen figürliche Szenen.⟩ FSK = die Allegorien der fides, spes, karitas. B = Brustbilder von Bischöfen. ST = Versiegelung der 12 Stämme. M = Männer. FR = Frauen. K = König bezw. Königin. H = Heilige. T = Taube. — Die umrahmten leeren Felder sind ornamentiert.

1870 aufgedeckt, 1897 ff. restauriert⟨14⟩. Nachzeichnungen und Ergänzungen sind nicht merklich sparsamer wie im Prüfeninger Hochchor, die übertriebene Nachkonturierung stört noch mehr, am stärksten und aufdringlichsten bei den ornamentalen Teilen. Die Lokalfarbe ist infolge der Wachsfixierung in ihrer ursprünglichen Wirkung überhaupt nicht mehr zu erkennen.⟨15⟩.

ST. LEONHARD IN REGENSBURG.

Hugo Graf von Walderdorff: Regensburg in Vergangenheit und Gegenwart, Regensburg 1896, S. 426–427.

EHEMALIGE Johanniterordenskirche. Bauzeit um Mitte saeculum XII. ⟨Vgl. Kunstdenkmäler der Oberpfalz, Heft 1, Bez.-Amt Roding, München 1905, S. 197⟩. Dreischiffige romanische Hallenkirche mit selbständiger, doppelgeschoßiger gewölbter Westempore.

Anläßlich einer Renovation zwischen 1880 und 1890 wurden Wandmalereireste aufgefunden und zur Grundlage einer neuen Ausmalung der Kirche benutzt. Was seitdem an Malereien in der Leonhardkirche existiert, hat nur mehr inhaltlich mit einer romanischen Wandmalerei Berührung. Stilistisch scheidet St. Leonhard völlig aus.

Vorhanden sind ornamentale Reste in den Untersichten der Gurten, die aber so total verändert sind, daß nicht mehr festgestellt werden kann, ob alte Motive kopiert sind oder die üblichen romanisierenden Muster der Zeit vorliegen.

Wichtiger ein Bild im Mitteljoch des Emporengeschoßes. Dargestellt: Die Himmelsburg in verwandter Auffassung wie im Prüfeninger Benediktuschor. Eine umlaufende Zinnenmauer, von je drei Toren mit Zeltdächern in jeder Gewölbekappe durchbrochen. Über den Toren erscheinen Brustbilder von Engeln anstelle der Brustbilder der Apostel in Prüfening. Im Gewölbescheitel Medaillon mit dem apokalyptischen Lamm mit der Kreuzfahne.

Die Darstellung kunstlose Tüncherarbeit. Lediglich das zwingend Stilistische des Ganzen läßt erkennen, daß es sich um den Versuch einer Reproduktion vorhandener romanischer Malerei handelt. Die Engel neu, möglicherweise eine Nachbildung einer nicht verstandenen Vorlage.

Der Farbeninhalt entspricht der erwähnten Prüfeninger Darstellung in den gleichen Grundfarben: Hintergrund blau, Türme weißgelb, Konturen rotbraun, Quadermuster in hellem Ocker. Die Farben bei den Engeln neu.

ST. EMMERAM IN REGENSBURG.

J. A. Endres, Die Reiterfiguren an der Regensburger Domfassade, Zeitschrift für christliche Kunst XIII (Düsseldorf 1900), S. 363–376. – J. A. Endres, Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram, Ebenda XV (1902), S. 205 ff. – Franz Schwäbl, Die vorkarolingische Basilika St. Emmeram und ihre baulichen Änderungen von 740 – 1200, Regensburg 1919 (Sonderabdruck der Zeitschrift für Bauwesen, Berlin 1919), S. 59–61.

DREISCHIFFIGE, ehedem flachgedeckte Pfeilerbasilika mit großem Westwerk, bestehend aus Chor und Querschiff. Der rechteckige Westchor von einem Nordturm flankiert, in dessen Erdgeschoß die Magdalenenkapelle. Von den verschiedenen

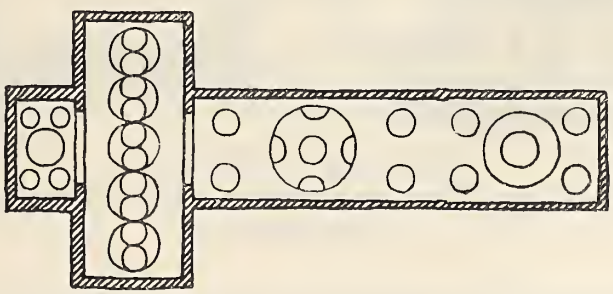
Baustufen ⟨Schwäbl, a. a. O.⟩ kommt für die Wandmalerei in Frage die Umgestaltung unter den Äbten Adalbert und Peringer nach dem Brand von 1166, d. h. die Zeit 1166–1202.
Der Westchor führt in der Klostertradition die Bezeichnung Dionysiuschor.

DAS EHEMALIGE TABULAT.

Durch den Brand von 1642 zerstört; unsere Kenntnis beruht auf Beschreibung des XV. und XVI. Jahrhunderts. ⟨Endres, 1902. S. 209–10⟩. Von ikonographischer Bedeutung als vollständiger Zyklus.

Thema: Die drei Reiche der christlichen Welt, ante legem, sub lege, sub gracia.

Anordnung: Die Schilderung geht von Westen nach Osten. Im Westchor die Zeit ante legem. Gott als Ausgang der Dinge umgeben von den Trägern der vier alten Weltreiche nach der Vision Daniels ⟨Daniel VII⟩, der Chaldäer, Perser, Griechen und Römer. Den Abschluß bildeten Symbole des Alten Bundes: Bundeslade und Propheten in der Archivolte des Trennungsbogens zwischen Westchor und Querschiff. ⟨Vgl. u. S. 22.⟩ Im Querschiff die Zeit sub lege: Das Erlösungswerk Christi in historischer und typologischer Schilderung in zehn Bildern, zwei zu zwei in einem Hauptkreis beschlossen. Im Langhaus- und Chormittelschiff die Zeit sub gracia: der „status ecclesiae Christi" in historischer und typologischer Folge. Christus als Erlöser, als Priester und König. Geschildert in zwei Folgen; im Langhaus das

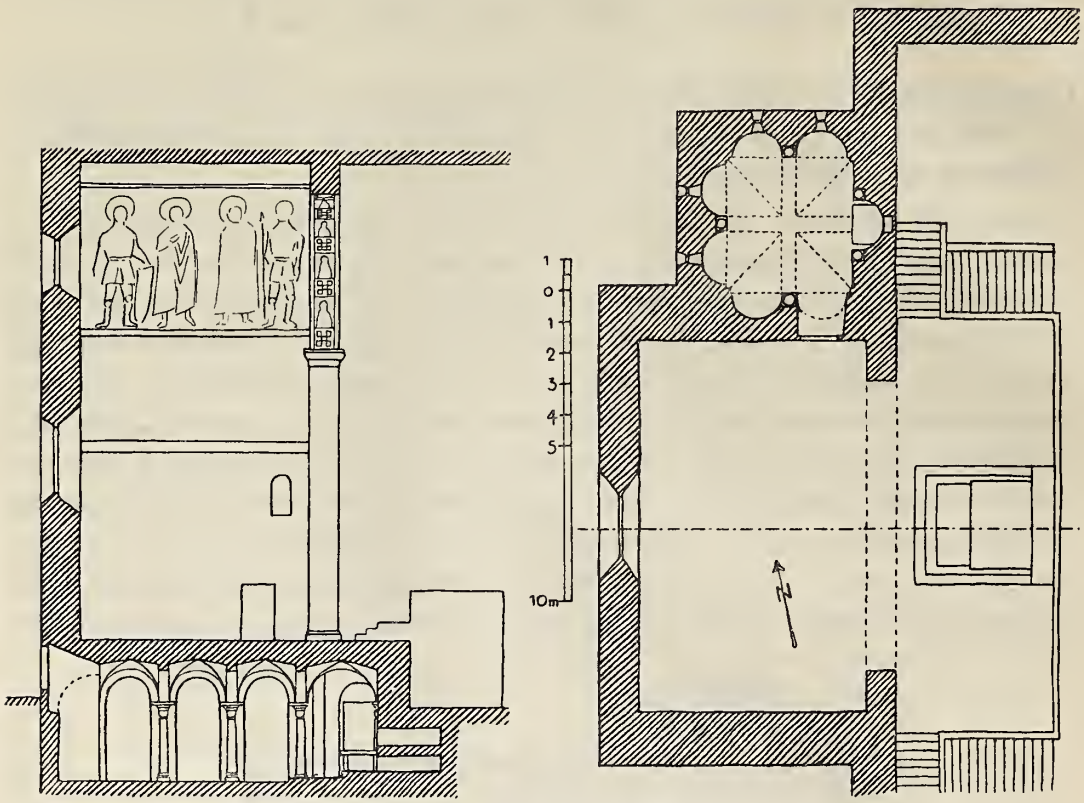


Regensburg: St. Emmeram. Kompositionsschema des romanischen Tabulats.
⟨Nach Schwäbl.⟩

Kreuz Christi umgeben von Propheten und Aposteln, im Chor ⟨ehem. Ostquerschiff und Chorquadrat⟩ die Vollendung der Erlösung nach Apokalypse VII. Das apokalyptische Lamm umgeben von dem „status militantis ecclesiae" und den Symbolen des Opfers. Beide Folgen in fünf Kreisen: vier kleinere um ein beherrschendes Mittelbild. Den Abschluß dieser Folge bildet die „maiestas domini" umgeben von den Evangelistensymbolen in der Apsis des Hochchores.

DIE WANDMALEREIRESTE IM DIONYSIUSCHOR.

Thema: Nach den überlieferten Inschriften ⟨bei Endres a. a. O.⟩ und den erhaltenen Resten: Das Leben der hl. Petrus und Dionysius Areopagita unten, Heiligenfiguren oben an den drei Wänden. Im Trennungsbogen zwischen Chor und Querschiff Propheten.



Regensburg. St. Emmeram.
Dionysiuschor und Magdalenenkapelle. Grundriß und Längsschnitt.
⟨Nach Schwäbl.⟩

Anordnung: An den drei Chorwänden zwei Zonen, ca. 6 Meter über dem Boden eine Folge von Bildern ca. 3 Meter hoch, darüber überlebensgroße Heiligenfiguren von etwa 4 Meter Höhe. An der Bogenwand in den Zwickeln auf gleicher Höhe mit der oberen Zone zwei stehende Heilige. Die Unterkante der oberen Zone liegt in der Höhe des Bogenkämpfers vom Trennungsbogen. In der Archivolte des Trennungsbogens neun Felder in radialer Folge.

a) Chorwände. Nordwand, untere Zone: Vielfigurige Szene, nicht mehr erkennbar. Obere Zone: vier stehende Heilige, die zwei äußeren in Rüstung ⟨16⟩, die inneren in langen Leibröcken und Mantel. Die dritte Figur ⟨von Westen⟩ hält ein im Winkel

nach rechts laufendes Spruchband. Gut erhalten das in große Falten geworfene Gewand der zweiten Figur. Die Nimben wechselnd rot und gelb. — Westwand. Nur Bruchstücke, erkennbar in der unteren Zone zwei sitzende Figuren, von denen eine einen Stab mit Fahne oder Schlüssel ⟨St. Petrus?⟩ hält. — Südwand. In der unteren Zone gegen Osten: Kreuzigung Petri. Auf gelblich grünem Grund Petrus in roter Konturzeichnung, die Hand rot ausgefüllt ⟨hellrot in lasierten Tönen⟩, der Kreuzstamm pastos rot. Der vor ihm stehende Henker hat hellrote Füße und roten, langärmeligen Kittel. Die Hände lassen erkennen, daß sie mit Weiß modelliert waren. Der zu Füßen der Leiter gebeugt stehende zweite Henker trägt blaugraue Strumpfhosen und rot gezeichneten Kittel ⟨wie Petrus⟩. Der Kaiser rechts von der Petrusfigur sitzt auf einem viereckigen, anscheinend lehnenlosen Thron. Er trägt rote Stiefel, helles rot schimmerndes Untergewand, in der Linken das Szepter. Das Gesicht ist gelb angelegt und rot modelliert. Reste des weißen Kronreifes. Hinter seiner rechten Schulter Schwertträger stehend in langem, schmalem, grau-gelb erscheinendem Kleid. Das Gesicht hell rosa, rot modelliert; das Schwert in der Beuge des rechten Arms. In der oberen Zone vier Heiligenfiguren, entsprechend der Nordwand. — Ostwand. Nördlich: bärtiger Heiliger mit Spruchband in langem weißem, rot gezeichnetem Gewand und palliumartigen Streifen. Roter Nimbus. Südlich: Heiliger in rotem Leibrock mit breitem, schwarz gewordenem Saum, rote Stiefel. — Als unterer Abschluß der Malerei eine laufende Akanthuspalmettenranke; als Trennung zwischen erster und zweiter Zone ein weiß-gelber Streifen mit Inschriftspuren. Als Saum der Archivolte ein Zackenband in gelb, hellrot und schwarz.

b) Leibung des Trennungsbogens. Im Scheitel ein altarartiger, mit einem Teppich überdeckter Aufbau auf vier Füßen, etwa die Bundeslade. Anschließend zu beiden Seiten je drei Brustbilder mit bärtigen Heiligenfiguren; Prophetentypen. Endlich zu unterst je eine Halbfigur eines hornblasenden Engels. Die Nimben abwechselnd rot und weiß. Zwischen den Figuren ein Trennungsband mit Mäandermuster.

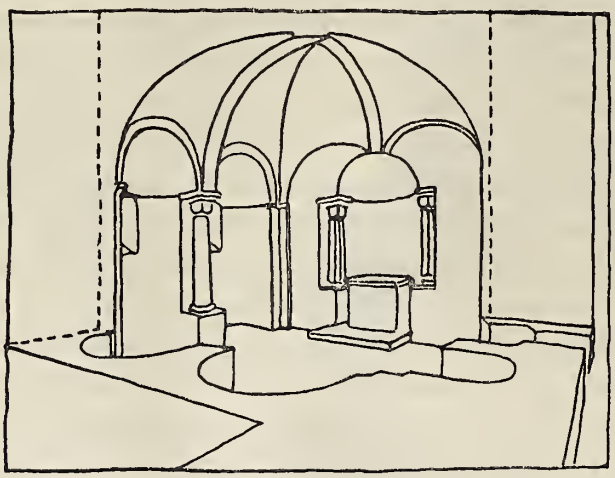
Die Farbwerte sind verschieden. An den Wänden vorherrschend etwa Rot. In der Archivolte satte, fast glühende Farben, kräftig blaue Gründe, rote Inkarnate, Gelb in den Gewändern ⟨17⟩.

1914 aufgedeckt. Unrestauriert, nur das Ornamentband um die drei Wände ergänzt. Der Brand von 1642 hat im Verputz — namentlich der Südwand — deutliche Spuren hinterlassen, die Malerei war durch den Brand, ehe sie übertüncht wurde, vermutlich auch durch Wasser schwer beschädigt worden ⟨18⟩, die Farben waren schon großenteils vernichtet, ehe die Übertünchung eintrat. Fast unbeschädigt blieben dagegen die Bilder in der Archivolte.

MALEREIEN IN DER MAGDALENENKAPELLE.

Thema: ⟨des aufgedeckten Bestandes⟩: Szenen aus dem Leben einer Einsiedlerin, vermutlich der hl. Maria Ägyptiaka ⟨19⟩.

Anordnung: In zwei der Nischen, welche wie in Donaustauf ⟨vgl. S. 26⟩ die Wände gliedern, figürliche Szenen. Die Figuren sind unterlebensgroß. Spuren in anderen Nischen bestätigen das System. Demnach waren sämtliche Nischen mit figürlichen Szenen ausgestattet. Die Gewölbegurten sind mit Laubranken verziert.



Regensburg. St. Emmeram. Perspektivischer Aufriß der Magdalenenkapelle.
⟨Nach Schwäbl.⟩

Östliche Nische der Südwand ⟨in der Halbkuppel über dem Eingang⟩. Vor einer Höhle in der rechten Ecke ⟨vom Beschauer⟩ drei Figuren. Zwei Kniende mit betend erhobenen Händen, mit Leibrock, Mänteln und Kronen, Könige. Dahinter eine stehende Figur in langem Leibrock ⟨Mönch⟩, der mit einer Hand einen Laubzweig des vor der Höhle aufwachsenden Baumes faßt. In der linken Ecke Mann mit erhobenen Händen. Dazwischen Laubbaum, aufsprossende Äste mit dreilappigem Blätterwerk. Vor der Höhle ein unklarer Gegenstand. Das Ganze: Betende vor dem Grab der Magdalena? Inschriftreste: PLACATVR HONOS ...

Nördliche Nische der Westwand: Drei Bäume teilen die Fläche. Rechts eine nackte weibliche Figur, zu dem Baum in der Ecke eilend. Links ein Mann in Ordenstracht mit Tonsur und Stab, gegen die Flüchtende vorschreitend. Die Bäume stilisiert wie oben. Szene: Zosimas sucht Maria in der Wüste heim?

Die Farben sind zart. Helles Grün und leichtes Rot treten hervor. Die weibliche Figur in der Westnische in gelber Pinselzeichnung. Zeit der Aufdeckung unbekannt, wahrscheinlich um 1890. Unrestauriert. Der Hauptteil liegt noch unter der Tünche. ⟨20⟩.

MALEREIEN AM NORDPORTAL.

Thema: Maria mit dem Kind bezw. ⟨vermutlich⟩ segnender Christus.

Anordnung: In den Halbkreisnischen an der Nordwestecke des Langhauses ist jeweils die Kuppel mit einem überlebensgroßen Brustbild geschmückt. Figuren waren auch im aufsteigenden Gewände angeordnet, Reste einer stehenden Figur an der linken Leibung der Westnische.

In der nördlichen Halbkuppel: Brustbild der Madonna, das voll bekleidete Kind auf dem linken Arm. Erhalten fast nur die Umrißzeichnung, das Hemd des Kindes mattrot. Die Innenzeichnung mit weißer Modellierung erkennbar an der rechten Hand. Blaugrauer Grund.

Im aufsteigenden Gewände gelb=rote Quadermuster. Die äußere Archivolte mit Marmorierung aus ovaloiden und hackigen Gebilden in Gelb, Blau und Grün ⟨21⟩. Den Saum der inneren Archivolte umschließt eine laufende Akanthusranke in der westlichen, ein Band aus geschobenen Kelchblüten ⟨ähnlich in der Allerheiligen=kapelle⟩ in der östlichen Nische. Das Wappen an der äußeren Archivolte der Ost=nische nicht ursprünglich, frühestens erste Hälfte saeculum XIII ⟨22⟩.

Die Farben sind hell. Gelb und helles, mattes Blau herrschen vor.

1912 aufgedeckt. Restauriert, ohne erhebliche Eingriffe in den schlecht erhaltenen Bestand.

NIEDERMÜNSTER IN REGENSBURG.

Walderdorff, Regensburg, S. 205, 206. — Georg Hager, Die romanischen Bauten Regensburgs, München 1896, S. 10.

EHEMALIGE Benediktinerinnen=Kirche. Dreischiffige Pfeilerbasilika des saecu=lum XII. Anscheinend wichtige Erneuerungen nach dem Stadtbrand von 1152 ⟨Schwäbl, a. a. O., S. 30.⟩

Anläßlich der Kirchenrenovation von 1912 kam an der südlichen Stirnwand des die Hauptapsis umrahmenden Bogens ein Streifen mit fünf Brustbildern von männ=lichen Heiligen zum Vorschein. Die Bilder waren schwach erhalten, da der Haupt=gehalt der Farben — die deckenden Farben ganz — mit der Übertünchung abging. Immerhin ⟨23⟩ war das Formgepräge im wesentlichen vorhanden. Durch eine gänzlich handwerkliche Nachkonturierung der Zeichnung wird der jetzige Eindruck bestimmt.

Thema: Die zwölf Apostel, wahrscheinlich als flankierende Begleiter einer maiestas domini ⟨24⟩, der erhaltene Rest gibt fünf Apostelbilder wieder.

Anordnung: Der Bildstreifen beginnt in ca. 3 Meter Höhe über dem Chorboden. Die einzelnen Brustbilder, die in hochrechteckigen Feldern stehen, messen ca. 1 × 0,60 Meter.

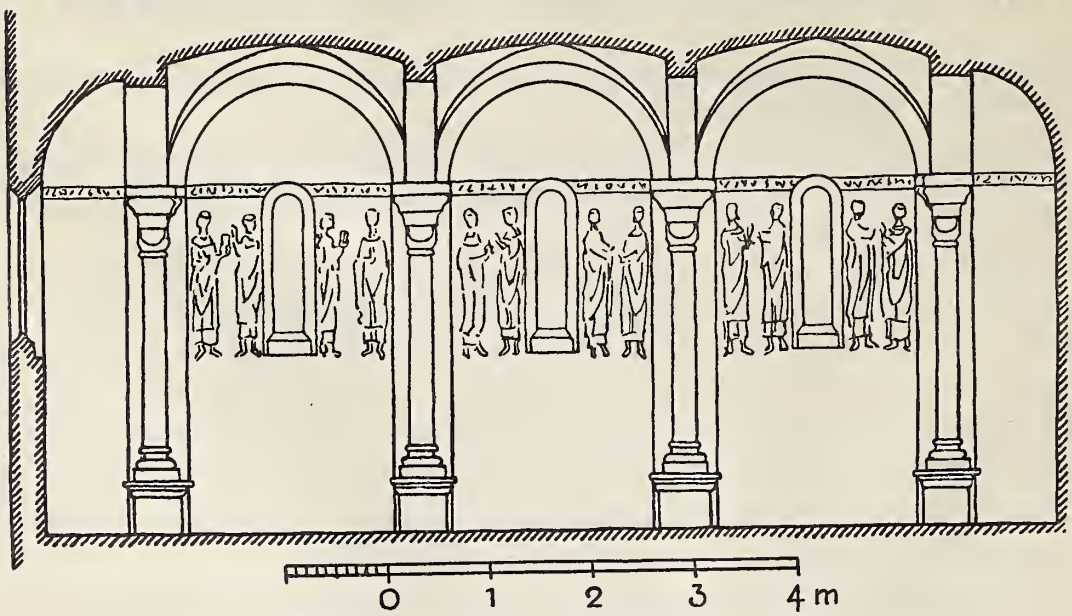
Die Brustbilder stellen dar ⟨in der Folge von oben nach unten⟩:
1⟩ Kurzbärtiger Mann auf hellrotem Grund, rosa Leibrock, weißer Überwurf, grüne Gloriole; die rechte Hand weist auf das Buch im linken Arm. 2⟩ Kurzbärtiger Mann auf grünem Grund. Die rechte Hand demonstrierend erhoben, im linken Arm Buch. Gewand stumpf weißlich. 3⟩ Langbärtiger Greis mit vollen Locken auf hellem Grund, grüne Gloriole, gelber Überwurf. Buch mit beiden Händen haltend. 4⟩ Kurzbärtiger Mann auf rotem Grund, gelbe Gloriole, Buch in der Rechten, mit der Linken darauf zeigend; grünlicher Mantel. Lange Hände. 5⟩ Jüngling auf blau-grünem Grund, grüne Gloriole, rotes einhüllendes Kleid mit weißem Überschlag, rechte Hand erhoben ⟨Zeigefinger falsch restauriert, wohl Redegestus⟩, im linken Arm Buch.
Die Farben sind dünn und trüb. Vorherrschend das Rot einzelner Gründe und Gewänder.

EHEMALIGE BISCHÖFL. BURGKAPELLE IN DONAUSTAUF.

Kunstdenkmäler des Bezirksamts Stadtamhof, München 1914, S. 65–66.

QUADRATISCHE dreischiffige Anlage mit je drei Halbkreisnischen in den Wänden. Bauliche Anlage um 1050. Ruine.

Thema ⟨des erhaltenen Bestandes⟩: Die Bischöfe des Bistums Regensburg.



Donaustauf. — Kompositionsschema der Wandmalerei; Rekonstruktion.

Anordnung: Die erhaltenen Bildreste befinden sich in den drei Mauernischen der Nordwand und der nördlichen Nische der Westwand. Von den noch stehenden fünf Wandnischen ⟨auf der Nord- und Westseite⟩ besitzen also noch vier Überreste der Dekoration des 12. Jahrhunderts.
Die 1,50 Meter hohen Figuren stehen etwa 1,80 Meter über dem Boden; in einer Reihe, zu Seiten des jeweiligen Fensters paarweise, also vier Figuren in einer Nische. Die Paare sind im Konversationsgestus einander zugekehrt. Die Figuren tragen priesterlichen Ornat und große Tonsur. Als Attribute, soweit erhalten, Bücher. Seitlich in vertikaler Anordnung Beischriften wie Gebhardus quartus huius sedis episcopus — Erchanfridus quintus in romanischer Majuskel, also Bischöfe von Regensburg. Über den Figuren in der Kämpferlinie der ansteigenden Halbkuppel horizontale Schriftbänder mit Heiligentiteln.
Figuren wie Schriften in kräftig gelber Pinselzeichnung auf weißem Grund; Wirkung rein ornamentistisch.

BEGRÄBNISKAPELLE IN PERSCHEN.

Kunstdenkmäler des Bezirksamts Nabburg, München 1910, S. 73–80.

DOPPELGESCHOSSIGE Friedhofkapelle ⟨Karner⟩ mit kreisrundem Grundriß und Kuppelgewölbe. Erbauungszeit saeculum XII. Die Wandmalerei erstreckt sich auf den Innenraum mit Ausnahme der Altarapsis.

Thema: Christus als Weltenrichter.

Anordnung: Die Darstellung baut sich auf in fünf Zonen vom Boden bis zum Scheitel der Kuppel. Zu unterst ein Vorhang, darüber eine Heiligenreihe unter Rundbogenarkaden; dann die zwölf Apostel, auf Bänken sitzend; weiter in einer Zone fünf Engel und die fünf klugen Jungfrauen in halber Figur; endlich im Scheitel das Brustbild der virgo perennis, Maria ⟨26⟩, als Schlußring. Inmitten der dritten und vierten Zone, über dem Bogen der Apsis und bis zum Scheitelmedaillon reichend, Christus auf dem Regenbogen sitzend, in spitzer Mandorla, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Christus im Segensgestus, bärtiger Typus mit rötlichem Haar ⟨27⟩. Die Gründe wechseln in Gelb und Blau. Die Rahmen und Streifen der Ränder rot wie die Konturen. Die Behänge der Bänke für die Apostel weiß-rot, bezw. weiß-blau in stehenden Rauten gemustert. Die Zwischenstreifen der Zone in gelb-weiß abgestuften Rundbogenfriesen ⟨28⟩ ⟨29⟩.

Die Figuren sind etwa lebensgroß gedacht, Christus doppelt so groß wie die Übrigen. Die Vorzeichnung der Austeilung für die Komposition schimmert stellenweise in roter Farbe durch.

Perschen. — Kompositionsschema der Wandmalerei; Osthälfte.

Farbengesamtheit: Rot, Gelb, Blau. Die Farben sind schwer, aber leuchtend. Die Auflichtung der Modellierung lasierend, das System der Innenzeichnung vollkommen erhalten.

Die Zeit der Aufdeckung ist unbekannt, wohl um 1850—60. Nicht restauriert, durch Ausbesserungsmaßnahmen im Putz zum Teil beschädigt.

PFAFFENMÜNSTER.

Ferd. Janner, Geschichte der Bischöfe von Regensburg, II (Regensburg 1884), S. 132.

EHEMALIGE Klosterkirche eines im 8. Jahrhundert gegründeten Chorherrnstiftes. Neubau der Kirche ca. 1156. ⟨Janner, a. a. O.⟩ Dreischiffige Pfeilerbasilika mit ausgeschiedenem Hauptchor. Weihetitel: St. Tiburtius und St. Paulus. Wandgemälde in der Kuppel der halbrunden Apsis des Hochchores.

Thema: unbekannt.

Anordnung: Erhalten sind Reste von drei etwa lebensgroßen Figuren. Dargestellt war eine sitzende Mittelfigur, der zu Seiten zwei Heilige stehen. Den Leibungskontur der Halbkuppel rahmt ein gelbroter Streifen, vielleicht ehedem Marmormuster. Die Mittelfigur — von der nur Bruchstücke erhalten sind — hält in der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch; vermutlich segnender Christus. Die Seitenfigur zur Linken ⟨d. h. neben dem Buch der Mittelfigur⟩ steht in bloßen Füßen. Sie trägt weißes Untergewand, roten Rock und gelben Mantel. Greisenkopf mit Stirnglatze und langem, spitz zulaufendem Bart. Weißer, gelb gerandeter Nimbus. Gesicht rot angelegt, die Haare gelblich modelliert, endlich das Ganze mit Bleiweißlasuren ⟨30⟩ für die Modellierung der Fleischtöne. Durch Oxydation ist das Bleiweiß schwarz geworden, so daß jetzt eine Bildwirkung ähnlich dem Negativ eines Lichtbildes in Erscheinung tritt. Die gleiche Beobachtung bei allen modellierenden Lasuren der Fleischtöne, besonders deutlich an der rechten Hand. In dieser hält die Figur eine rotula mit folgender Inschrift in romanischen Majuskeln:

NEM
INI
...VI..
QVA
DEB ⟨..?⟩
ATIS
NISI
VTIN
VICEM
DILIG
⟨..?⟩TIS

⟨= nemini quidquam debeatis nisi ut invicem diligatis; Paulus, Ep. ad. Romanos, XIII, 8⟩ ⟨31⟩. Der Dargestellte ist also St. Paulus. Die rechte Figur in sehr ruinösem Zustand erhalten. Erkennbar: Blaugrüner Nimbus, rote Mantelreste, weißes, rotgezeichnetes Untergewand mit gelbem Saum ⟨32⟩.

Die Farben sind stumpf. Wie weit außer den Oxydationen des Bleiweiß Farbveränderungen vorliegen, konnte nicht konstatiert werden.
1905 aufgedeckt; unrestauriert. Der Erhaltungszustand ist schlecht.

OBERMÜNSTER IN REGENSBURG.

J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, München 1862, S. 200–201. – G. Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, Landshut 1870, S. 294. – Walderdorff, Regensburg, S. 287.

In der Ostapsis der baulich dem 11. Jahrhundert angehörigen Klosterkirche 1856 Wandmalereien aufgedeckt. Reste in kaum mehr erkennbaren Spuren sind noch erhalten.
Über den ehemaligen Eindruck berichtet Jakob: „Wie die auf der linken Seite des Bildes befindlichen Teufel anzeigen, war in dem mittleren Teile der Apsis eine Darstellung des jüngsten Gerichtes gemalt. Die Figuren der Gerechten sind noch am besten erhalten – vergl. die freilich nicht ganz genaue Abbildung bei Sighart; die Technik ist sehr einfach in kräftigen Konturen mit Anwendung nur weniger Farben, rot, braun, gelb, blau, weiß auf ockergelbem Grunde. Die Gemälde gehören wohl dem 12. Jahrhundert an." Walderdorff konstatierte 17 Figuren, in der Mitte „eine Jungfrau mit gesenkten Händen"; als unteren Abschluß „zierliche Ornamentformen, die aus verschiedenfarbigen Bändern, aus dem Rundbogenfries und Medaillons mit Spruchbandengeln bestanden."
Den erwähnten Zug der Seligen gibt Sighart a. a. O., S. 201, wieder.

PRÜLL.

F. Janner, Geschichte der Bischöfe von Regensburg, I, S. 434, 592. – Walderdorff, Regensburg, S. 598. – Berthold Riehl, Bayerns Donautal, München 1912, S. 64. – Deorg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I, (Berlin 1919), S. 125.

Ehemalige Benediktinerklosterkirche, seit 1484 Karthause. Dreischiffige romanische Hallenkirche der ersten Hälfte des saeculum XII ⟨Weihe 1110 als Ausgangsdatum⟩ mit selbständigem, zweigeschoßigen Westwerk.
Wandgemälde im südlichen Schildbogen des kreuzgewölbten Obergeschoßes im Westbau.
Thema: Mariä Verkündigung nach dem Evangelium Lukas I, 26 ff.

Anordnung: Das Gemälde füllt den Halbkreis der Schildbogenwand. Die Unterkante liegt ca. 2,50 Meter über dem Boden, die Höhe des Bildes beträgt 2, die Breite 3,90 Meter. Dreiteilige Komposition. Die stehende Maria in der Mitte, vor dem mit hoher Rücklehne ausgestatteten Thronsessel, umschlossen von dem nach rechts geöffneten Gehäuse einer rundbogig überdachten Architektur. Die Taube der Verkündigung schräg zur Rechten des Hauptes. Im rechten Drittel des Bogenfeldes der heranschreitende Engel, im linken der symbolische Garten mit Brunnen, Tieren und Blumengestell mit zwei Vasen. Das ganze Bild gesäumt mit einem Rahmen aus symmetrisch gekuppelten G förmigen Akanthusvoluten.

Maria hat die rechte Hand erhoben, in der linken hält sie zwei Garnspindeln. Über ihrem Haupt hängt eine Öllampe, zu ihren Füßen steht ein Gefäß mit zwei Kugeln ⟨Knäueln?⟩. Von den Geräten im Blumengestell stellt das obere offenbar eine Glaskanne dar, das untere ein Kupferbecken. Den in Rotmarmor gedachten Springbrunnen bekrönt ein wasserspeiender Löwe in der Form gleichzeitiger Bronzen. In der Ecke rechts unten die kniende Figur eines bärtigen Mönches mit betend erhobenen Händen, in halbrunder Nische. Der Engel trägt mattrotes Untergewand und weißen Überwurf. Der enganliegende Ärmel mattgrün mit gelber Borte. Stab gelb, Flügel gelb-weiß-rot. Maria in trübgelbem Leibrock mit weißem Schleiertuch und ebensolchem, bläulich gefütterten Überwurf. Der Mönch in weißer Kutte mit rötlicher Kukulla. Gehäuse weiß mit roten Dächern, gelb schattiert, Blumengestell gelb, oberes Gerät violett, unteres rot, Blumen und Tiere weiß, die Fische im Brunnen gelb in hellgrünem Wasser. An Tieren: auf dem Dach des Gehäuses und am Brunnenrand spielende Tauben, auf dem Boden Hasen. Links an der Ecke sprossendes Bäumchen. Thronsessel gelb mit roten Ausfüllungen, Polster bläulich und hellrot gestreift, Teppich über dem Polster rot. Die Nimben für Maria und den Engel in gelber Pinselzeichnung; radial geteilt, in zwei konzentrischen Reihen Bohrlöcher, also ursprünglich mit Steinen oder Pasten ausgesetzt ⟨33⟩.

Ungewöhnlich ist die offensichtlich systematische Ausstattung des Bildes mit Schriftzeichen, die vielleicht als Abbreviaturen symbolischer Bezeichnungen gedacht werden können. In romanischer Majuskel geschrieben. Wie weit seit der Restauration richtig wiedergegeben, kann nicht mehr festgestellt werden. Nach dem sichtbar nur in Resten Erhaltenen wurde folgendes aufgezeichnet:

Löwe auf dem Brunen $\frac{R}{G}$ – Taube am oberen Brunnenrand $\frac{I}{CVS}$ – In der Hohlkehle C V – Im oberen Blumengefäß $\underline{P}$, ebenso im unteren – auf dem Dach $\frac{C\,V}{V}$ – in dem Gefäß zu Füßen der Maria $\frac{I}{CV}$ – in der unteren Thronstaffel $\frac{I}{GRV}$ – im Faltenbausch des Engels $\frac{I}{RV}$ und $\underline{P}$ ⟨34⟩.

Die Gesamtstimmung der Farben ist etwa Gelb-Rot. Die Töne sind hell und leicht, aber zum Teil getrübt ⟨35⟩. Aufgedeckt und restauriert. Die Retusche der modernen Hand macht sich namentlich im Kopf der Madonna geltend, wenn auch das Nachziehen der Konturen etwas dezenter durchgeführt wurde wie in Niedermünster. Jedenfalls gibt das Erhaltene nur Umrisse, wobei zu berücksichtigen ist, daß der Unterschied zwischen Vorzeichnung und verstärkendem Kontur verwischt wurde.

ANMERKUNGEN.

⟨1⟩ Vgl. dazu Paul Clemen über den Zyklus in Schwarzrheindorf in „Die romanische Monumentalmalerei der Rheinlande", Düsseldorf 1916, S. 352 ff.

⟨2⟩ Von den Ornamentmotiven gehört der Formschatz, der aus dem Reich der Steinbehandlung und Textilem geholt ist ⟨Marmor-, Fliesenmuster, Rauten⟩, dem Bereich der tragenden Architekturteile, v. a. der Pfeiler an. Bogen und Leibungen besitzen Rankenwerk und Bänder, bisweilen in Kassettenanordnung mit Medaillons. Das Mäanderband spielt eine geringere Rolle im Chor, war dagegen im Langhaus als Fries unter dem Tabulat in mächtiger Ausprägung vorgeführt. Soweit feststellbar, – z.B. bei dem Mäander, bei den Ranken in den Fensterleibungen des Johanneschors – ist die Austeilung peinlichst durch Vorlinierung und unter reichlicher Zuhilfenahme des Zirkels konstruiert. Die Einsatzstellen der Zirkel sind überall bei den Kreisnimben der Heiligen feststellbar. Spuren einer konstruktiven Vorzeichnung in der Art schematischer Quadrierung können an den Bildern der Vierungspfeiler — vgl. S. 15 — konstatiert werden, nicht aber ein Proportionssystem, wie es für die Salzburger Malereien im Nonnbergkloster zu rekonstruieren versucht worden ist. ⟨Paul Buberl, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg, Wien 1910, S. 17.⟩ Die diesbezüglichen Aufstellungen, welche in den Vierungsbildern in Prüfening Anhaltspunkte eines ähnlichen Proportionssystems finden, konnten trotz genauer Nachprüfung nicht bestätigt werden; die angenommenen Hilfslinien scheinen z. T. mit der Kohle gezogene Einzeichnungen des Restaurators. ⟨Vgl. dagegen K. M. Swoboda, Deutsche Wand- und Glasmalereien, dritter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst, herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1914; S. 89.⟩ Der Formschatz der Ornamentik findet sich gleichlaufend in den Miniaturen der Salzburger Schule aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, vgl. Gg. Swarzenski, die Salzburger Malerei, Tafelband, passim, bes. Gebhardsbibel in Admont, wo die Kosmatensäule begegnet ⟨Abb. 109⟩, die in Prüfening als Leibungsmuster bei den Fenstern zwischen den Chören in gröberer Form auftritt, das Motiv der getreppten Rauten im Perikopenbuch von St. Ehrentrud ⟨Abb. 193 u.a.⟩, der Marmor mit den ovaloiden Einlagen — wenig später wie in Prüfening — im Liutoldevangeliar ⟨Abb. 272⟩. Eine genealogische Untersuchung über die Motive selbst gehört nicht hierher, nur bezüglich der letztgenannten Art der Marmorstilisierung sei auf die italienischen Denkmäler des saeculum XI, namentlich S. Urbano alla Caffarella in Rom verwiesen, vgl. Josef Wilpert, Die römischen Mosaiken und Wandmalereien, Freiburg 1916, IV, Tafel 251, ferner Gg. Graf Vitztum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters, Berlin 1914 ⟨Handbuch der Kunstwissenschaft⟩, S. 63, wo ein typisches Beispiel der in lombardischen Miniaturen des saeculum XI nicht ganz seltenen Stilisierung.

⟨3⟩ Kunstdenkmäler Stadtamhof, S. 211. — ⟨4⟩ Vgl. Aug. Sauer, Die Symbolik des Kirchengebäudes, Freiburg. 1902, 116—117. — ⟨5⟩ Endres, a. a. O. — ⟨6⟩ Ebenda.

⟨7⟩ Nach handschriftlichen Aufzeichnungen anläßlich der Renovierung. Für die Restaurierung des Prüfeninger Hochchores ist in Betracht zu ziehen, daß sie in einer Zeit geschah, wo derartige Restaurationsmethoden allgemein waren; an Peinlichkeit der mechanischen Ausführung steht sie übrigens weit über den gleichzeitigen rheinländischen. Daß maßgebende Wissenschaftler schon damals das Bedenkliche solcher Restaurationen erkannten, beweist ein Gutachten des Generalkonservatoriums im Kapellenbuch zu Perschen.

⟨8⟩ Farbbestimmung durch Professor Max Doerner. Benediktuschor. Szene Benedikt in Vicovaro: Hintergrund Ocker, darüber Blau, Gewänder bräunlich ockerig, dunkle Konturen, ockrig rot, Modellierung der Fleischteile durch Weißhöhung. Sessel Ocker mit Weiß, deckfarbig gehöht. Mönch: Ockertöne, Haar dunkler Ocker auf Hellgelb; Giftglas graurot ⟨Caput mort.⟩. Himmelfahrt des Benediktus: Ockertöne, starke Konturen, Heiligenschein weiß, rot konturiert. Ornamente in breitflüssig aufgesetzten, in Kalk gemischten Farben, kaltes Rot ⟨Caput mort.⟩, Gelb, Weiß, Schwarz. Apostelköpfe; Gruppe Petrus, Paulus und Andreas ⟨Abb. Tafel 2⟩: Ockervorzeichnung, Ockertönung in Verputz und nasse Tünche, schwimmend aufgesetzte Lichter, naß in naß al secco. Johanneschor: Ornamentik in Schwarz, Rot-Grau, tiefem Gelb. Johannes in rotem Mantel, Pelzbesatz graue Flocken. Rote Draperie mit stark gezeichneten dunklen Falten. Marmormuster graurot und gelbgrau auf dunklerem Rot. Vierungsbilder. Verkündigung: Ockrige Konturzeichnung, Fleischteile rötlich, gehöht mit Weiß. Gewand Ultramarin. Untergrund vorwirkend. — Drei Propheten: Mittelfigur ⟨Titelbild⟩. Ockerkontur und gelblicher Lokalton. Höhung mit Weiß kaum erkennbar; Bart Mauerton, Innenzeichnung mit Ultramarin, Konturen ockerig, manchmal tiefrot, Hintergrund Ultramarin, herausfallend aus den umgebenden Tönen. — Drei Jungfrauen: Fleischtöne dünn ockrig, gelblich. Gewand der Mittelfigur grün, lasiert. ⟨Kupfer?⟩ Haare tieferer Ockerton, rötlich. Spruchbänder ausgesparter Grund, Hintergrund Ultramarin. Rechte Figur mit rotem Gewand, oxydierte Stellen, Untergewand Ultramarin, streifig. Linke Figur in rötlichem Gewand, Ultramarin, streifig gezeichnet. — Schwertverleihung: Ockerige bis rötliche Konturen. Hintergrund Ultramarin, Haare tiefer Ocker. Bart und Augenbrauen bei der Mittelfigur Ultramarin. In einem Mantel Kupfergrün? Schwerter schwarz, vielleicht oxydiertes Rot. Durch Nachziehen der Konturen mit Kohle haben die Bilder gelitten.

⟨9⟩ Der gleiche Inhalt kommt auf einem etwa gleichzeitigen Augsburger Teppich vor, vgl. J. A. Endres, Die Reiterfiguren der Regensburger Domfassade, Zeitschrift für christl. Kunst, XIII ⟨1900⟩, S. 364, ohne den naheliegenden Hinweis auf Honorius. Die Schrift Summa Gloria des Honorius in Monumenta Germaniae, Libelli de Lite, III, 1 ff.

⟨10⟩ Ikonognaphisch verwandte Darstellung u. a. in Rom, Wandmalereien in S. Urbano alla Caffarella, vgl. Josef Wilpert, a. a. O. IV, 231. — ⟨11⟩ Die Farbengebung, namentlich das Illusionistische der Fleischtöne, der Bärte u. a. verwandt in den Malereien im Nonnberg in Salzburg; vgl. Paul Buberl, a. a. O. Die gleiche Richtung ist in noch stärker bewußter Heraustreibung des Illusionistischen gegeben in den Malereien der Prophetenköpfe zu Sta. Croce in Rom um 1145, vgl. Josef Wilpert, a. a. O., IV, 246—251. Zur Farbbeschreibung vgl. o. Note 8. — ⟨12⟩ Georg Hager, Mittelalterliche Bauten Regensburgs, München 1896, S. 9.

⟨13⟩ Vgl. dazu die Erklärung bei Endres, a. a. O.: Justorum animae in manu dei sunt aus der Vigilie des Allerheiligenordo. — ⟨14⟩ G. Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, Landshut 1870, S. 294. Die Angabe bei Hager, a. a. O., S. 9, bezieht sich lediglich auf die Vervollständigung der älteren Aufdeckung.

⟨15⟩ Farbbeschreibung durch Professor Max Doerner. Der Materialcharakter der Farbe ist durch Einlassen mit Wachs verändert. Ursprünglich wohl ockrig vorgezeichnet in den nassen grauen Verputz, vermutlich ohne Kalktünche. Aufgesetzte weiße Lichter nur mehr in Resten

bei den zwei Figuren über dem Eingang, dort auch die kräftig eingezeichneten Gewandfalten unberührt. — ⟨16⟩ Zu der Ritterfigur in der westlichen Ecke vgl. die gleichzeitigen Darstellungen in Clm. 13002. Die Tracht der Figur scheint etwa der Ritterdarstellung auf einem Glasgemälde im Germ. Museum in Nürnberg aus dem XII. Jahrhundert zu entsprechen, Abb. bei Clemen, a. a. O., S. 423, Abb. 303.

⟨17⟩ Farbbeschreibung durch Professor Max Doerner. Archivolte: Auf Rot gestimmt, rote Einfassung – Englischrot; Mäanderband weiß, graugelb abschattiert, Tiefen schwarz auf rot. Mittelbild: auf blauem Hintergrund gelbe Lade, darüber schwärzliche Draperie, oxydiert? Bildfolge auf der Nordseite von oben nach unten: Köpfe rötlich, mit weiß gehöht. 1. Graublauer Hintergrund, Rot in Figur, Fragment; 2. graublauer Hintergrund, grauer Bart, Heiligenschein gelbgrau, rotes Gewand mit oxydierten Stellen, kräftig hervortretende weiße Lichttönung im Fleisch; 3. dunkelroter Hintergrund, Heiligenschein rot, Kopf und Haare rötlich, dunkles Übergewand, rötliche Ärmel. Auf der Südseite: 1. undeutliche Reste von Rot und Gelb; 2. bläulich heller Hintergrund, gelber Heiligenschein, rotes Inkarnat, Bart grau, Gewand grünlich; 3. gelber Heiligenschein, blauer Hintergrund, rotes Gewand; 4. ⟨posaunenblasender Engel⟩ blauer Hintergrund, rotgraues Gewand, ockerige Haare. Chorbogenwand gegen Westen: Nordhälfte. Oben Heiligenfigur, kräftigrotes Gewand mit tiefen Falten, Heiligenschein und Kopf gelb; unten auf gelbem Grund rötliche Figur mit gelocktem rötlichen Haar, kurzer lichtroter Leibrock, schwarze Beinlinge ⟨Farbe oxydiert?⟩. Beide Zonen trennt ein durch den ganzen Chor in gleicher Höhe ziehendes weiß-gelbes Doppelband. — Südhälfte. Oben Bischofsfigur. Gut erhalten die kräftige Draperiezeichnung, Heiligenschein gelb, Spuren eines weißen Spruchbandes; unten Bruchstücke einer Figur, rot auf gelb. Die vier Figuren der oberen Reihe der Nordwand des Chores ⟨von Westen nach Osten⟩: 1. Ritter, rotes Gewand, graue oxydierte Farbe links im Schild ⟨?⟩; 2. Bischof, Gewand Rot in Rot, weiße Schuhe mit rotem Band, weißes Spruchband, gelber Grund, kräftige Zeichnung in der Draperie; 3. bärtige Figur mit Spruchband; 4. Ritter mit Lanze, kurzer faltiger Leibrock.

⟨18⟩ Auf Grund Augenscheins während der Aufdeckung. — ⟨19⟩ Nach den Aufzeichnungen des Benediktiners P. Jakob Paßler im Pfarrarchiv zu St. Emmeram um 1740, zu welcher Zeit die Bilder noch intakt vorhanden waren.

⟨20⟩ Farbbeschreibung durch Professor Max Doerner. Anbetung ⟨über der Eingangstür⟩: Ockerige Tönung über Verputz und Tünche in Fresko; lasierende Konturenzeichnung. Vordere Königsfigur graurot lasierend ⟨Caput mortuum?⟩, Mantel ockerig; zweite Figur Mantel rot auf gelb, lasierendes Lichtblau im Gewand; dritte stehende Figur deckfarbig erhalten, Modellierung des Gesichtes und der Draperie in kräftiger Weißhöhung; Gesamtcharakter grauviolett. Die gelbumrahmte Höhle inwendig tief braunrot ⟨Ocker und Rot⟩; die Bäume gelb ⟨Kalk und Ocker⟩, Blätterreste blaugrün ⟨Ultramarin über Ocker⟩. Maria und Zosimas ⟨nördl. Nische der Westwand⟩: Zosimas: Gesicht ockrig, weiß gehöht, graue Haare; Maria skizzenhaft in Ocker angelegt, geringe Spuren von Weißhöhung noch sichtbar.

⟨21⟩ Diese Art der Marmorstilisierung begegnet innerhalb des in Betracht kommenden parallelen Salzburger Miniaturenkreises im Perikopenbuch von St. Ehrentrud und in der Erlanger Gumbertusbibel, vgl. Swarzenski, Tafelband, Abb. 120, 155. — ⟨22⟩ Die gleiche heraldische Figur besitzt das Wappen des Wernherus aurifex ⟨† 1307⟩ auf dem Grabstein im Domkreuzgang in Regensburg. — ⟨23⟩ Auf Grund Augenscheins vor der Übermalung.

⟨24⟩ Unter den Aposteltypen der Zeit kehrt namentlich die oben beschriebene Figur 3 öfter wieder. Bücher als Attribute der Apostel annähernd gleichzeitig mehrfach, vgl. besonders die Darstellungen in Knechseden, Clemen, a. a. O. S. 252 ff. In der Anordnung wohl verwandt mit Niedermünster ist die auf Tafel 10 abgebildete Darstellung aus dem Niederaltaicher Clm. 9476, die dem 11. Jahrhundert zuzuweisen ist. Zeitgenössische Angaben über den

ikonographischen Typus sind in zwei Handschriften aus Augsburg ⟨XI. Jahrhundert, Clm. 3704, fol. 179⟩ und Weihenstephan ⟨XII. Jahrhundert, Clm. 21570, fol. 120 v.⟩ konstatiert, wo die Merkmale der einzelnen Apostel, wie sie von einander unterschieden gemalt würden ⟨quomodo depingi debeant⟩, angegeben werden. Die Angaben selbst stimmen weder unter sich noch mit den Wandmalereien genau überein. ⟨Mitgeteilt bei J. Brummer, Drei Weihenstephaner Handschriften, Sammelblatt des Historischen Vereins Freising X ⟨1916⟩, S. 1 ff.⟩

⟨25⟩ Farbbeschreibung durch Professor Max Doerner. Nachkonturiert und durch Einlassen ⟨mit Wachs?⟩ erblindet. Apostelfiguren in gelber Umrahmung. Von oben: 1. Hintergrund kaltes Rot ⟨Cap. mort. + Kalk über Ocker?⟩ Fleisch Ockertöne, Gewand rötlich-grau ⟨Eisenoxyd + Kalk⟩, Buch bläulich-grün wirkend, Kante gelb. Heiligenschein bläulich-grün ⟨Ultramarin oder Kupfergrün über Ocker⟩. 2. Hintergrund über Ocker blaugrün, Buch rot, Kante gelb, Gewand graurot, Haare rotbraun ⟨Rot über Ocker⟩, Heiligenschein gelb. 3. Hintergrund lichtblau, Heiligenschein blaugrau ⟨dunkler wie bei 1.⟩, Buch rot, Kante gelb, Mantel grünlich über Ocker, Haare dunkel ockrig. 4. Kaltroter Hintergrund, Heiligenschein gelb, Untergewand weiß, graugrüner Mantel, Buch gelb ⟨Kante weiß⟩, Haare ockrig. 5. Heiligenschein sehr dunkel blaugrau, Haare rot, Mantel rötlich-weiß ⟨kalt⟩, Buch graublau, Kante gelb; Hintergrund röter als Mantel.

⟨26⟩ Nach den Aufzeichnungen Professor v. Kramers im Archiv des Historischen Vereins von Regensburg ⟨Ms. 14133⟩ lautete ein Bruchstück der Inschrift um das Medaillon NATO FACTA PERENNIS. Den gleichen Aufzeichnungen zufolge befanden sich in der blauen Mandorla Christi Steineinlagen, deren Spuren Kramer noch konstatierte. ⟨Vgl. unten Note 33.⟩ Die Malerei in den beiden unteren Zonen ist heute nicht mehr erkennbar. — ⟨27⟩ Die ausgeblichene gelbrote Farbe ⟨Ocker s. u.⟩ gab Anlaß zu der irrtümlichen Vorstellung, daß ein bartloser Christustypus vorliege. ⟨Vgl. Kunstdenkmäler Nabburg, S. 76.⟩ — ⟨28⟩ Das gleiche ⟨in der Miniaturmalerei oft begegnende⟩ Motiv als Terrainsymbolisierung bei den Stifterfiguren in Prüfening, plastisch ⟨als einreihiges Band⟩ am Kämpfer eines Pfeilers in Prüll.

⟨29⟩ Farbbeschreibung durch Professor Max Doerner. Christus. Untergewand weiß, Borten gelb, Mantel rot. ⟨Eisenoxyd, an Knie und Schulter schwarz oxydiert, wahrscheinlich Mennige als leuchtendes Rot, in den Falten verstärktes tiefes Rot.⟩ Haare rötlich, Bart Ocker. Gesicht über Ockerkonturen und Tönung. Gesichtsteile ⟨Augenpartie, Nase, Mund, Bart⟩ ockrig verstärkt, flächig darüber aufgesetzte weiße Lichter, dunklere Drucker, Konturverstärkung mit Rot. Heiligenschein weiß in kräftig rotem Kontur. Hände wie der Kopf mit Ocker unterlegt und weiß gehöht. Buch lichtgelb mit weißem Kreuz. Mandorlarahmen von innen heraus: gelbe Zone, tiefroter Strich, weiße Fläche, lichtroter Kontur. Madonna. Kopf ockrig, weißgehöht, rotes Gewand, gelbe Borte. Hintergrund blau über Gelb, Blumen weiß. Zone der Engel und Jungfrauen. ⟨In der Folge nach Norden beginnend.⟩ 1. Engel. Heiligenschein weiß, Hintergrund blau, Flügel gelb und tiefrot, Kopf Ocker weiß gehöht. 2. Jungfrau. Heiligenschein weiß, Kopf ockrig, oben roter Kontur, Hintergrund vermutlich gelb, beschädigt. ⟨Fig. 1 und 2 auf Tafel 15 abgebildet.⟩ 3. Engel. Heiligenschein und Gewand weiß, Hintergrund gelblich-hellblau, gelbe Konturen. 4. Jungfrau. Gelber Hintergrund, Heiligenschein weiß, Gewand weiß-rötlich, Kontur rot. 5. Engel. Gelber Hintergrund, rötlich-weiße Flügel. 6. Jungfrau. Gelbe Flecken. 7. Engel. Rote Flecken. 8. Jungfrau. Kopf gelb, rote Konturen, Lilienstab gelb konturiert, gelber Hintergrund. 9. Engel. Blauer Hintergrund. Flügel gelb, weißes Hemd, gelbe Borte, roter Mantel; Attribut Buch. 10. Jungfrau. Heiligenschein weiß mit gelbrotem Kontur, Gewand weiß mit ornamentierten Borten, Kopf gelb, gehöht, lange, ockerige Haare. In den Ornamenten oxydierte schwarze Striche, ursprünglich wohl rot. Evangelistensymbole. Adler. Getuscht rot, weiß auf weißem Grund. Jüngling. Gelb ⟨Ocker⟩ weiß gehöht auf weißem Grund. Löwe. Rot, teilweise schwarz oxydierter Kontur, auf Gelb. Ochse. Graurot ⟨Caput mort.⟩ auf Gelb, gehöht. Apostelreihe. ⟨Untere Zone,

Reihenfolge im Norden der Apsis beginnend.) 1. Petrus. Auf gelbem Hintergrund, Haar blaugrau, darauf weiße Höhung. Gesicht über Ocker weiß gehöht. Gelber Mantel, Untergewand rot, Schlüssel hellgelb. Lehne Rautenmuster durchgehend, rot vorliniert, weiß und dunkelrot. Boden mit gelbem Rautenmuster. Bögen über den Aposteln gelb konturiert, Grund darüber schwarz (oxydiertes Blau?). 2. Bläulich graue Haare und ebensolcher, kurzer Bart. Gelbes Buch. Unterkleid weiß, Oberkleid rötlich-weiß, Hintergrund blau. 3. Rötliche kurze Haare, gelbes Gewand, tiefroter Mantel, Hintergrund gelb. 4. Langer, bläulicher Bart, konturiert. Hand im Bart. Hintergrund blau. (Abbildung Tafel 16.) 5. Rotgraue Flecken, Hintergrund gelb. 6. Haare kaltrot. 7. Weißes Gewand, linke Hand gelb, gehöht, mit tiefrotem Kontur, Hintergrund gelb. 8. Gelbes Untergewand, tiefroter, sehr dunkler Mantel, Kopf rötlich dunkel, Hintergrund blau. 9 Deckfarbig weiß gehöhter rötlicher Kopf, rötliche Haare auf gelbem Hintergrund, rötlicher Heiligenschein, lockig rote Haare. Gewand kalt weiß-rot, weiß-gelbes Untergewand, Ockerkontur und Untermalung vorwirkend. 10. Zeichnerisch wirkender Kopf, Untergewand rot, Übergewand weiß, kräftig roter Kontur. 11. Tiefes Rot, Grund gelb, zerstört. 12. Paulus. Kopf gelb, spitzer Vollbart, mit Weiß gehöht, tiefrotes Gewand mit gelben Streifen, weißes Übergewand, Heiligenschein weiß, rote Konturen. Unterste Figurenzone. Zerstört. Rote und gelbe Hintergründe. Vorhangreste. Tiefrote und graue Flecken.

(30) „cerosa" der Schedula des Theophilus, vgl. IIg, Theophilus, Wien 1874, S. 13. — (31) Nach gütiger Mitteilung des Herrn Oberlandesgerichtsrats Ebner in Straubing. Einige Buchstaben jetzt falsch ergänzt. — (32) Vielleicht ist gemäß dem Weihetitel an St. Tiburtius zu denken. Die Gesamtkomposition in der Apsis denkbar etwa in der Art, wie die, allerdings gänzlich übermalten, Bilder des 12. Jahrhunderts in der kleinen Basilika auf dem Petersberg bei Eisenhofen, Bez.-Amt Dachau. — (33) Der gleiche Dekor findet sich auf den Nimben der Heiligenfiguren, die in schwachen Bruchstücken im Chor der Klosterkirche Niedernburg in Passau erhalten sind, dort sicher zweite Hälfte 12. Jahrhundert. (Kunstdenkmäler der Stadt Passau, München 1919, S. 246).
(34) Bezeichnend für den ganzen Apparat an symbolischem Beiwerk ist das in der Zeit liegende Suchen nach Beziehungen. Die Marienlegende gerade damals im Vordergrund der lokalen literarischen Interessen, vgl. Werinhers „liet von der maget". Vielleicht lassen sich die Abbreviaturen aus gleichzeitigen Kommentarien ableiten, in Frage käme das Boto von Prüfening „liber de miraculis Mariae" (bei Petz, Wien 1731, vgl. Endres, Boto von Prüfening, Neues Archiv XXX, 1905, S. 619 ff.)
(35) Farbbeschreibung von Professor Max Doerner mit obiger auf S. 32 im wesentlichen gleichlautend. Doerner gibt weiter an: Materialcharakter der Farben durch Einlassen mit Wachs verändert, starke Retuschen und Ergänzungen. Das Ganze ursprünglich sicher aus Ocker herausgearbeitet, wahrscheinlich — infolge der Helligkeit des Bildes anzunehmen — auf starke Kalktünche gemalt. Die jetzige tonige Wirkung durch die Wachstränkung hervorgerufen.

II. STIL UND CHRONOLOGIE.

Die Malereien im Hochchor zu Prüfening gelten für die stilistische Bewertung nur als Umrisse. Immerhin, soviel scheint feststellbar: es gibt eine deutliche stilistische Parallele – in der aus der gleichzeitigen Salzburger Miniatorenschule hervorgegangenen Gebhardsbibel zu Admont ⟨1⟩. Das statuarisch Ruhende der Figuren, die Differenzierung der Bewegungen, beide Motive kommen als Element einer Zeitauffassung gleichmäßig in beiden Werken zur Verwirklichung. Der körperlose, flächenhafte, malende Stil des 11. Jahrhunderts geht diesen Werken voraus, ein körperhafter, zeichnender – all das mit der nötigen Einschränkung begriffen – scheint im Werden.
Das zur Feststellung des Tatbestandes. Denn in sich besteht zwischen Prüfening und Admont keine Stilgemeinschaft. Beide beruhen auf verschiedenen Voraussetzungen künstlerischer Zusammengehörigkeit. Beide bezeichnen lediglich eine Stufe, innerhalb der sich die Anfänge eines gemeinsamen Neuen vorbereiten ⟨2⟩.
Darüber wird Klarheit, wenn man die unrestaurierten Bilder der Prüfeninger Nebenchöre in Betracht zieht. Die Stilistik dieser Malereien – ob für den Hauptchor genau das Gleiche zutrifft, läßt sich bei dem verschiedenen Erhaltungszustand nicht bestimmt sagen, ist aber angesichts der Gleichzeitigkeit der Werke wahrscheinlich – gehört in die Gattung ornamentaler Flächenmalerei mit betonten Konturwerten ⟨3⟩.
In Betracht kommen hauptsächlich die erhaltenen Reste des Benediktuschores. Die Modellierung der segnenden Christushand über der Apsis, die Zeichnung der drei westlichen Apostelköpfe im anschließenden Kreuzgewölbe ⟨Tafel 2⟩, der Kopf des Mönches auf dem Bild von Vicovaro an der Nordwand, endlich der Engel unter der Himmelfahrt des Benediktus ⟨Tafel 4⟩, sie bestehen alle aus ornamental nebeneinander gereihten oder übereinander geschichteten Flecken und Flächen von breitem, mosaikartig abgestuftem Auftrag, streng eingespannt in den Kontur und seine Linearmente. Das Prinzip der Frontalität, das bei dem Petruskopf am stärksten bewußt wird, beherrscht die Darstellung, die Anschauung. Die Köpfe sind gedrungen gebaut, die Figuren breit und schwer, wie das Kolorit der in Weiß, Gelb, Rot und Blau erschöpften Palette. In der geschlossenen Wucht des Dargestellten ruht die Wirkung ⟨4⟩.
Die Struktur der Apostelköpfe – als Norm für den Typus der Gesichtsbildung in den

Prüfeniger Chören betrachtet – hat weder mit der gleichzeitigen Regensburger Buchmalerei, soweit diese verfolgt werden kann, noch mit dem engeren Kreis der Salzburger Buch- und Wandmalerei bestimmte Zusammengehörigkeit⟨5⟩. Dagegen sind zwei, der Salzburger Buchmalerei weitschichtig zugewiesene Werke vorhanden, die für eine Erklärung des Prüfeninger Chorstiles als Parallelen von Bedeutung sind: ein Passauer Evangeliar in München ⟨Clm 16002⟩ und die sogenannte Gumbertusbibel in Erlangen⟨6⟩. In den Passauer Evangelistenköpfen ein ähnliches Empfinden für die Wahrung strenger Frontalität, ein fast genau gleichartiger Ornamentismus der Flächengestaltung, eine zwar – insoweit dem Zeitstil entsprechend – schwellende, aber durch die alle Einzelheiten der Binnenform trennende Schwere des mehr gefühlten als geschilderten Lineamentes altertümlich mehr in das Breitgeschichtete, als – wie z. B. in den gleichzeitigen Salzburger Werken, namentlich den Bildern des Perikopenbuchs von St. Erentrud⟨7⟩ – in das Tiefgelagerte gehende Modellierung. ⟨Vgl. Tafel 3.⟩ Die zweite Stilanalogie – in der Erlanger Gumbertusbibel – ist von Wichtigkeit zur Erkenntnis der zeitlichen Lagerung der Prüfeninger Malereien innerhalb der Regensburger Wandmalerei des saeculum XII. Zunächst das Tatsächliche. In dem Zyklus der vor 1195 entstandenen Erlanger Bibel finden sich mehrfach Einzelheiten, welche eine Anschauung der Prüfeninger Wandmalereien oder ihr zunächst verwandter, nicht mehr bestehender Werke voraussetzen. Z. B. die sonst nur im Prüfeninger Johanneschor – innerhalb des fraglichen Bereiches – feststellbare Wiedergabe des härenen Gewandes des Täufers durch einen Mantel mit Pelzbesatz ⟨Erlanger Bibel fol. 380 V⟩, die Art der breiten, ornamentierten Säume der Prophetengewänder in ihrer bestimmten, in beiden Werken parallelen Darstellung; die für die Entstehungszeit der Erlanger Bibel altertümliche Ungelenkigkeit der flatternden Mantelzipfel ⟨8⟩, die häufige Verwendung des Spruchbandes, die in dieser Ausdehnung in der Salzburger Malerei nicht begegnet, wohl aber in der Regensburg-Prüfeninger Miniaturmalerei ⟨Clm. 13002, Clm. 14153; vgl. Tafel 6⟩ und den Prüfeninger Wandmalereien. Endlich selbst Ähnlichkeiten im einzelnen: in der Gumbertusbibel die Gruppierung dreier Königsköpfe auf dem Bild aus dem Leben Sauls und Davids und die Darstellung des fliegenden Engels in dem Mittelbild aus den Taten des Königs Ezechias⟨9⟩, in den Prüfeninger Malereien die erwähnten drei Apostelköpfe und der emporfliegende Engel im Benediktuschor. Die Übereinstimmung künstlerischer Vorstellungen geht hier weit genug, daß man ungern an nur zufällige Ähnlichkeit denkt. Die Gesamtheit künstlerischer Form aber erscheint in der Gumbertusbibel weitaus nicht mehr in der ursprünglichen Frische und impulsiven Empfindung, wie in den Prüfeninger Chormalereien. Ein eklektischer Zug, der bald mehr Flächenwertiges, bald mehr zeichnerisch Gesehenes gelten läßt, der nicht nach Formexpression ringt, sondern Formeindrücke wählt, geht durch das Werk. Das Nebeneinander scheint wichtig, denn dieses ist in der Gumbertusbibel keinesfalls Produkt einer Anfangsstufe, die vor der Stilphase

der Prüfeninger Chormalereien lagerte, sondern gehört einer Zeit zu, die mit den Hauptarbeiten des Stiles der zeichnenden Richtung ⟨10⟩, abgeschlossen hat, also weit über den Prüfeninger Chorstil hinausgeht.

Der Stil des Passauer Evangeliars leitet sich von Salzburg her, mit der Einschränkung eigener, wahrscheinlich nicht örtlich bedingter Initiative des Künstlers ⟨11⟩. Als Entstehungszone der Gumbertusbibel, die aus Ansbach stammt, gilt eine nordbayerische, Salzburg filiierte Lokalschule ⟨12⟩. Es scheint nicht ganz undenkbar, das Werk in der näheren Umgebung von Regensburg oder in Regensburg selbst und zwar in der Spätzeit des 12. Jahrhunderts zu suchen ⟨13⟩.

Das Passauer Evangeliar gibt die Formvorstellung eines gleichzeitigen und stilverwandten Künstlers – von den Prüfeninger Chorbildern aus gesehen – in der Gumbertusbibel kehrt ein Maler eines späteren Stils zu Älterem, in seiner Gegenwart bereits Überholtem zurück. Sein Werk berührt sich mit den Bildern der Art der Prüfeninger Chöre, der Vierungsbilder dortselbst und endlich mit der Malerei in Perschen. Was hier wichtig erscheint: Das Verhältnis ist kein ursprünglich bedingtes, sondern ein abgeleitetes. Die Bilder der Gumbertusbibel gleichen einer mittelalterlichen Chronik, die ältere Quellen kompiliert. Die Malerei verwertet alte Motive, die bis in das 11. Jahrhundert zurückführen, aber in einer Zeitstufe, wo das hochromanische zeichnende Formbilden voll verwirklicht ist. Von hier aus – der Formwelt der Erlanger Bibel – gesehen, lautet die Wertung: Der Stil der Malerei in den drei Chören zu Prüfening ist – trotz der Konturen – flächenhaft malender Art.

Gegensätzliches zu den Malereien der Prüfeninger Chöre bedeuten die Bilder an den Vierungspfeilern in der Prüfeninger Klosterkirche. Schon in der Haltung des Gesamtkolorits. Eine erste flüchtige Betrachtung der grellen Farben: Ultramarinblau, Oxydgrün, scharfes, leuchtendes Rot; man erinnert sich unwillkürlich an Grubenschmelz. Man geht näher auf die Bilder: tiefgelbliche Fleischfarben, Bärte, die grell Blau in Weiß gemalt sind, Gewandmuster in gleicher oder verwandter Farbenskala. Dazu alle Farbe emailartig eingesetzt zwischen rahmende rote Konturen – die allerdings heute stärker hervortreten als der ursprüngliche Bestand wollte – eine zeichnend koloristische Kunst. Endlich die Modellierung, die an dem mittleren Prophetenkopf des Südostpfeilerbildes noch gut erhalten: breite, aber nicht anschwellend ins Runde, sondern geometrisch ins Ebene gelegte Auflichtungen; Stirn und Wangen durch winkelig umgrenzte Flächen aufgehöht, die Ohren, die Unterlippe, die Hände gewebemäßig starr umschriebene Formen. Genau so gewebemäßig die Gewandfalten auf dem Bild der drei Jungfrauen, an der Kasula des Petrus.

Diese zeichnend-koloristische Auffassung besitzt nächste Verwandtschaft – das Verhältnis darf tatsächlich eng genug gedacht werden – in den Miniaturen des 1158 – 1165 in Prüfening geschriebenen Glossarium Salomonis. ⟨Clm. 13002⟩ ⟨14⟩. ⟨Vgl. Tafel 6⟩. Die Umschreibung der in Wirklichkeit plastisch sich hervorrundenden

Teile ⟨z. B. an den Knieen⟩, der textile Ornamentalismus ist hier und dort der gleiche. Das auffällig untektonisch gegebene Motiv zweier im Hintergrund liegender Türme auf dem Bild der caritas, die der Tochter Sions ihren Kelch reicht ⟨Tafel 6, o. r.⟩ begegnet ebenso auf den Umrahmungen der Vierungsbilder.

In den beiden Bilderkreisen sind die Figuren schlank – im Vergleich mit den Prüfeninger Chorbildern gesprochen – zart. Beidesmal ein ausnehmend feines Gefühl für elegante Bewegungen, graziöse Geschmeidigkeit. Selbst ein Thema von so ausgesucht sakralem Pomp, wie die Schwertverleihung, wirkt fast idyllisch: wie Bischof und König ihre Hände sacht an die Schwertknäufe schmiegen.

Im Sinne verwandter Auffassungen muß das bedeutsamste Werk der zeitgenössischen Buchmalerei Süddeutschlands hier stehen, das Antiphonar von St. Peter in Salzburg ⟨15⟩. Vielleicht darf man sogar weitergehende engere Berührungspunkte zwischen den Prüfeninger Vierungsbildern und diesen Salzburger Miniaturen erblicken: in der Freude am erkannt Ornamentalen. Z. B. in den beiden Petrusfiguren, in verwandten Motiven ebener Modellierung. Die künstlerische Hand beider Werke ist aber nicht von einer Familie, denn die grelle Vielfarbigkeit der Prüfeninger Vierungsbilder ist mit der Maß haltenden Buntheit der farbigen Miniaturen im Antiphonar von St. Peter nicht identisch. Daß dieses oder verwandte Werke dem Meister der Prüfeninger Vierungsbilder etwa bekannt waren, ist wahrscheinlich, daß sein Kolorismus nicht aus dem Wesentlichen der Prüfeninger Chormalereien hergeleitet werden kann, ist gewiß. Das zeitliche Verhältnis zwischen Chor- und Vierungsbildern in Prüfening ist eine Frage der Chronologie. Zunächst sei festgehalten: Der Stil der Prüfeninger Vierungsbilder ist ein zeichnender.

Wäre der Zyklus der Malereien in der Allerheiligenkirche zu Regensburg ähnlich erhalten, wie die Bilder an den Vierungspfeilern in Prüfening, so könnte vielleicht die Leere, die zwischen den beiden Prüfeninger Gruppen bestehend nicht ausfüllbar scheint, erfüllt werden. Indes läßt sich aus den Resten der Vorzeichnung – denn mehr ist für eine stilkritische Betrachtung nicht vorhanden und auch die Umrisse dieser Vorzeichnung dürfen in ihrem heutigen Zustand als Kriterium des Einstigen nur ganz allgemein eingeschätzt werden – eine vermutungsweise Deutung der Formstufe versuchen.

Zunächst fällt auf – als sich annähernd der Erscheinung der Prüfeninger Vierungsbilder – die schlanke Geschmeidigkeit der Figuren. Aber das Kolorit ist – das kann aus dem Erhaltenen bestimmt werden – ein ganz anderes. Die Palette ist ähnlich abgestimmt, wie in den Prüfeninger Nebenchören; grelle Farben, wie das charakteristische Blau der Vierungsbilder, können in der Allerheiligenkirche nie vorhanden gewesen sein. Rot, Gelb, Weiß sind die Dominanten, nicht Blau und Grün. Der Gesamtwert der Farben scheint malerisch, nicht koloristisch gesehen. Das System der Spruchbänder ist in der Allerheiligenkirche gegenüber dem in den

Prüfeninger Chören mit der Gesamtkomposition fest verwachsen – nicht zugefügt. Im Chor zu Prüfening empfindet man die langen Horizontalen, welche die Vertikalakzente der gereihten Figuren binden, nicht als absolut ausgeglichene Lösung. Man begreift sie als konstruktiv notwendige Zutat zu dem farbigen Gerüst. Der Maler der Allerheiligenkapelle hat aus diesem äußerlichen Kontakt einen künstlerischen Wert geholt. Wie die flatternden Bänder vom Engel in der Ostapsis über dem Altar zu den Trompen hinaufsteigen, wie dort ein Band entgegenfließt aus der Kuppel, wie die von dem Zentrum, dem Brustbild Christi, ausgehende und die aufsteigende Bewegung sich treffen, das zeugt – über das Maß konstruktiven Zusammenhaltes hinaus – von bewußtem Gefühl für den räumlichen Grundakkord in der Rythmik des Zentralbaues. Der erläuternde Zweck tritt hinter einer durchaus erwogenen Gestaltung zurück, die aber die Kenntnis der Wirkungseffekte von der Art der Prüfeninger Chormalereien voraussetzt. Bezeichnet man die Bilder des Prüfeninger Hochchores als konstruiert ⟨16⟩, so müßte man die in der Allerheiligenkapelle architektonisch komponiert nennen.

Die Einzelheit der Stilgebung in der Führung der Gesamtumrisse hat mit den Prüfeninger Malereien keine Gemeinschaft. Die fließenden Falten bei den Figuren der achtmal wiederkehrenden Tugenden fides, spes, karitas ⟨Tafel 8, r.⟩, der Überhang eines gebauschten Leibrockes, wie an der emporgezogenen Figur in der rechten Leibung des nordöstlichen Kuppelfensters ⟨Tafel 8, l.⟩, die kühnen Gestalten der königlichen Figuren über den Fenstern der Nebenapsiden im Süden, bezw. Norden, all das kennt weder die ältere, noch die jüngere Gruppe in Prüfening. Auch vorausgesetzt – was immer im Auge behalten werden muß – daß die übertriebene Linienwirkung nicht ursprünglich ist. Die Reste der Binnenform, die auf den zwei Figuren über dem Eingang erkennbar sind ⟨Tafel 9⟩, entsprechen dem Zeitschema der Flächenmodellierung: weiße Strahlenbündel beschreiben die Faltungen der Gewandteile.

Von Anklängen in der schon erwähnten Erlanger Gumbertusbibel ⟨17⟩ abgesehen, gibt es in der Regensburger Buchmalerei in zwei Handschriften, die aus St. Emmeram stammen – einer vita et passio apostolorum ⟨Clm. 13074⟩ und einer laudes crucis bezeichneten Allegoriensammlung ⟨Clm. 14159⟩ ⟨18⟩ – ähnliche, in Federzeichnung dargestellte Motive. Dazu gehört insbesondere die Figur des opfernden Melchisedek ⟨Clm. 14159, fol. 1⟩ und die Darstellung emporgezogener Figuren ⟨Clm. 14159, fol. 6⟩. Doch kann das Verhältnis zwischen den Malereien der Allerheiligenkapelle und der – nicht von einem Künstler stammenden – Handschriftillustrationen nur so verstanden werden, daß die möglichen gemeinsamen Punkte von der Linie der Wandmalerei sich herleiten, denn der Stil der Federzeichnungen enthält nichts mehr von den altertümlichen Parallelfalten, den monumental steifen Umrißlinien, den ovalen Kurven der Bilder in der Allerheiligenkapelle, die eine eckige, winkelige Brechung noch nicht kennen, während letztere namentlich in Clm. 14159 verwendet wird.

Der Miniator kannte wohl die Gemälde der Kapelle, seine derbere, realistischer aufgefaßte Arbeit folgt aber nicht mehr den Gesetzen eines in der Allerheiligenkapelle noch herrschenden strengeren Stils, er denkt nicht mehr so ausschließlich architektonisch, wie der Wandmaler. Das Flüssige der Bewegung, das ja wohl auch der Wandmaler schon zu empfinden anfängt, ergibt sich für seine kleinen und geschriebenen Bilder als leichter Gewinn.

Noch einmal muß als bedeutsame Begleiterscheinung der Stilstufe das Prüfeninger Glossarium Salomonis von 1158 ff. ⟨Clm. 13002⟩ zitiert werden: in der Allerheiligenkapelle wie im Glossarium kämpft in der Bilddarstellung eine relative Bewegtheit der Linie gegen den schweren Vertikalismus der Komposition. Das Ineinanderfließen von Bewegungen innerhalb eines sich vollziehenden Vorganges sucht die tektonische Starrheit gestellter Aktionen, das Empfinden erlebter Schaubarkeit den Eindruck gedachter Frontalität zu überwinden. Die Prüfeninger Vierungsbilder nähern sich – vgl. o. S. 41 – den Zeichnungen des Glossarium hinsichtlich der stilistischen Form, die Malereien der Allerheiligenkapelle stehen mit den Zeichnungen hinsichtlich der Auffassung der inhaltlichen Darstellung auf gleicher Stufe.

Um das Ergebnis zusammenzufassen: Die Malereien der Allerheiligenkirche in Regensburg wachsen aus einer künstlerischen Anschauung, die von der starren Vortragsweise der Prüfeninger Chöre abrückend der Aufgabe einer Darstellbarkeit der Bewegung im Raum sich zukehrt. Das Leitmotiv für die Wertung des Stilwandels zwischen den Chormalereien in Prüfening und den Bildern der Allerheiligenkapelle bildet die Verwendung des Spruchbandes innerhalb der zwei Kompositionen.

Die Forderungen der erfüllten Bewegung – soweit solche innerhalb dieser ganzen Kunst eine Velleität ist – bestimmen den Eindruck, der von den Wandmalereiresten in St. Emmeram zu Regensburg ausgeht. Ein Leben, das in den Prüfeninger Bildern aufzuckte, bewegt sich nun in fließenden Rythmen ⟨19⟩. Daß die drei erhaltenen Gruppen: Dionysiuschor, Magdalenenkapelle und Portalnischen keine künstlerische Einheit darstellen, sei vorausgesetzt; daß sie eine zeitliche Einheit bedeuten, darf angenommen werden. Die Werke des Dionysiuschores sind Arbeiten eines Monumentalmalers von besonderster Eignung, dem im Sinne großer Auffassung die Malerei an den Portalen wohl einmal nahestand, die vorhandenen Bilder in der Magdalenenkapelle sind zierlicher in Auffassung und Wiedergabe, von verbindlich gefälliger Art, so daß man leicht an das Tun eines Buchmalers denkt. Um ein Gleichnis zu gebrauchen: sehen wir in dem Dionysiuschor die Wunder Gottes durch die Kirche, so wird in der Kapelle der heiligen Büßerin das Wunder Gottes in der Natur erzählt. Dieser Verschiedenheit der Gesinnung entspricht das Verschiedene der Art des Darstellens. Die Stilstufe ist im wesentlichen eine, das stilistisch Verschiedene scheint durch die Verschiedenheit der Aufgaben zureichend begründet werden zu können. Unter den Fragmenten des Dionysiuschores, die selbst heute noch ein Bild von

höchster Monumentalwirkung ahnen lassen, sind die gut erhaltenen Prophetenköpfe an der Untersicht des Öffnungsbogens zwischen Querhaus und Westchor das Wertvollste. Brustbilder langbärtiger Greise in kräftig roten, weiß modellierten Fleischtönen heben sich von dem satten Blau — das in seiner leuchtenden Tiefe an die Prüfeninger Nebenchormalereien erinnert — des Hintergrundes ab. In der Wendung der Häupter, in den Gebärden der posaunenblasenden Engel, welche den Reihen anführen, zittert eine mächtige Lebendigkeit. Man empfindet das Feierliche der Umgebung — es sind für den heutigen Anblick Tabulat und Wand zu ergänzen — aber man steht nicht mehr den Darstellungen außen, an der Peripherie, gegenüber, man wird mitgezogen, wird versucht, Inhalt und Sein des Geschauten nachzuempfinden, man fühlt die hinweisende Bedeutung der Propheten auf den Opferaltar, die Bundeslade, die über ihnen thront. Ähnlich muß man sich die Wirkung der Bilder an den Wänden denken: unten Geschehnisse, deren Inhalt ähnlich wie in Prüfening aus dem oder den Titularheiligen des Raumes sich erklärt, oben aneinandergereihte Figuren, aber nicht mehr, wie in Prüfening, durch das Versmotiv der Spruchbänder — einem gedachten Inhalt — zusammengebunden, sondern unter sich zusammengehörig; Schutzheilige, Patrone des Klosters und seiner Zeitinteressen.
Der Gegensatz zwischen Szenen und Einzelfiguren begegnet — soweit feststellbar — im süddeutschen Formkreise zuerst zu St. Georg in Oberzell auf der Reichenau. Ähnlich in der rhythmischen Art des Aufbaues wie in St. Emmeram scheinen die Bilder aus dem Ezechielzyklus in der Vorhalle des Hildesheimer Doms ⟨20⟩. In Regensburg findet sich heute eine verwandte Gruppierung nicht mehr. Jedenfalls: der Rhythmus der Wandgliederung ist neuartig gegenüber den Kompositionen in Prüfening, bezw. der Allerheiligenkapelle. Die Einzelfiguren der oberen Reihe stehen gewissermaßen auf einem festen Grund, der durch die unter ihnen hinziehenden Bilder entsteht, die Masse wird nach oben erleichtert. Die Bilder überspannen nicht mehr ausschließlich gewebemäßig die Fläche, wie im Hochchor zu Prüfening, sie folgen dem Wesen des aufwachsenden Mauerkörpers. Bau und Malerei fügen sich ineinander. Man denkt — um einen Vergleich mit gleichzeitigen Architekturen zu gebrauchen — an die über den Mittelschiffarkaden hinziehenden Horizontalbänder hochromanischer Kirchen und die hohen Fenster darüber. Die Komposition ist hochromanisch geschlossen ⟨21⟩.
Die Elemente der künstlerischen Handschrift in den Malereien des Dionysiuschores — als Probe für dieselben dienen die Prophetenköpfe im Ostbogen ⟨Tafel 11⟩ — führen zurück zu den Malereien im Benediktuschor zu Prüfening. Die Spezialität des Technischen: Anlage in Ocker, Vorzeichnung in Gelbrot, rötlich violettes Inkarnat und endlich Auftrag breitflächiger, weißer Lichter ist offensichtlich eng verwandt. Dem Künstler der Emmeramer Bilder ist aber diese Formsprache nicht mehr eine Bindung im Sinne ornamentistischen sich Einschränkens, er löst aus dem Geschlossenen,

dem Starren, dem ausschließlich Feierlichen das Flüchtige, das Augenblickliche, den fliehenden Eindruck. Die Wendung des Greisenhauptes ⟨Tafel 11⟩ mit den lagernden Lichtern auf dem Augenlid, der rasch aufgelichteten Fläche der Stirnkugel, dem verfließenden Bartgelock — das ist nicht mehr die teppichartige Konstruktion der Prüfeninger Apostelköpfe ⟨Tafel 2⟩ oder der Mosaikstil der Vierungsbilder ⟨Titelbild⟩. Eine Macht der Bewegung, wie sie in dem Faltenwerk der Heiligenfigur an der Nordwand sich kundtut, kennt Prüfening nicht. Die technischen Möglichkeiten der Zeit und des Stiles sind zusammengeflossen zu ihrem höchsten Ausdruck — malerischer Expressionismus des saeculum XII. Nur ein Werk aus dem Kreise süddeutscher Wandmalerei ist an künstlerischer Qualität den Emmeramer Köpfen zur Seite zu stellen: die Bilder im Westbau des Nonnbergklosters in Salzburg ⟨22⟩. Starrer im Ausdruck und zweifellos früherer Stufe wie die Malerei in St. Emmeram beherrscht die Technik der um 1145 entstandenen Heiligenbüsten im Nonnberg ähnlich die äußersten Möglichkeiten dieses Stils.

Es ist kaum zu bezweifeln, daß dem Meister der Malereien vom Dionysiuschor in St. Emmeram Salzburger Kunst, vielleicht auch der Nonnbergzyklus bekannt war. Es wäre nicht undenkbar, daß er dort, an der hohen Schule der hochromanischen Malerei Süddeutschlands, gelernt. Ganz loslösen läßt er sich aber von Regensburg nicht; sein Kolorit ist nicht das der Salzburger und das Drastische, das in seiner Handschrift liegt und gut zu der Art der umgebenden Regensburger Miniaturen paßt, hat in Salzburg, soweit sich das aus allen bekannten Werken vorstellen läßt, keinen Boden. Abgesehen davon, daß die späte Zeit im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts dort in Salzburg von der Frische, die in dem Emmeramer Werk lebt, nicht mehr soviel besitzt ⟨23⟩.

Wie weit der Schmuck der Wände dem ebenbürtig ist, was in den Propheten-köpfen sich erhielt, vermag nicht gesagt zu werden. Der gleiche Farbeninhalt, der gleiche Stil ist da. Ob aber das Einzelne den Malereien an dem Öffnungsbogen entspricht — vor allem, ob es frei blieb von späteren Übermalungen — vermag heute nicht mehr entschieden zu werden. Wenn bisher immer von einem Meister des Dionysiuschores die Rede war, so wurde diese Annahme als Wirklichkeit vorausgesetzt.

Ebenso ist eine abschließende Beschreibung der Fragmente in der Magdalenakapelle heute nicht mehr möglich. Konstatierbar: der farbige Akkord ist weit verschieden von dem im Dionysiuschor. Die Farben sind weicher, sozusagen intimer, auf einen kleinen Raum gestimmt. Die Zeichnung, die sich viel eines ganz hellen, gelben Tones bedient, erinnert — wie erwähnt — an gleichzeitige Emmeramer Miniaturen. Die Art der ornamentalen Dekoration mit ihren flüchtig hingezeichneten Laubranken ⟨Tafel 12, l.⟩ ist vollends die eines Illuminators. An die gleiche künstlerische Individualität wie im Dionysiuschor ist also nicht zu denken, wenn auch

der groß gesehene Parallelismus der Bewegung in den drei Figuren der Südwandnische ⟨vgl. Tafel 12, r.⟩ ihm gleichkommt.
Die Malereien in den Portalnischen erscheinen heute als leicht kolorierte Zeichnungen ⟨Tafel 13⟩. Spärliche Reste, wie die breiten Lichter auf der Hand der westlichen Figur, beweisen, daß dem ursprünglich nicht so war. So bleibt etwa für die Stilbewertung der Kontur des Madonnenkopfes: langoval, mit schweren Lidern, in ganz leicht betonter seitlicher Wendung den Prophetenköpfen nicht unähnlich, in der Größe der Auffassung diesen ebenbürtig. Ein Urteil über die Zugehörigkeit zum Werke des obengenannten Meisters läßt sich auch hier nicht wagen.
Eine weitere Fortsetzung in der Erkenntnis der Motive des Bewegungsstiles bedeuten die Malereien in Niedermünster ⟨Tafel 10, l.⟩. Ein seinem Wesen nach künstlerisch wohl nie bedeutendes, aber für die Stilbestimmung wichtiges Werk.
Die Brustbilder der Apostel in Niedermünster wurden durch eine verständnislose Übermalung in ihrem künstlerischen Gehalt fast vernichtet. Nur Reste der Stilisierung: die Winkel und Hakenfalten der Gewänder, die Häufung zeichnerischer Linien, wie bei den Haarlocken, können als sichere Eigenschaften des Stils dieser Bilder jetzt noch festgehalten werden. Dazu die rein zeichnende Art des Darstellens, die zwar durch die nachträgliche Retusche der Konturen übertrieben und durch die Übertünchung ihrer modellierenden Zwischentöne beraubt, doch von Anfang an als in der Erscheinung Mitwirkendes dagewesen sein muß. Die Farbskala mit Weiß, Gelb, Rot, einem matten Blau oder Grün ist erheblich dünner und ärmer, wie etwa die Pracht in St. Emmeram, sie erinnert in der Helligkeit ihrer Tönung entfernt an die Prüfeninger Vierungsbilder.
Für den Grad des Stilistischen erscheinen Linien, wie der schon fast zackige Kontur des Lockenkopfes bei der mittleren Büste, die manieriert langen Finger der ⟨schlecht retuschierten⟩ Hände bezeichnend: der Maler gefällt sich in Übertreibungen bezeichnender Formen des Bewegungsstils. Er nähert sich dem Suchen nach zugespitzten Effekten mit überlangen Figuren, affektreich gewollten Dehnungen in der Bewegung, wie sie in den Miniaturmalereien zu Beginn des 13. Jahrhunderts auftreten.
Ist das Suchen nach bewegter Posierung ähnlich für die Wandzeichnungen in der Burgkapelle zu Donaustauf maßgebend? Steht hier der Bewegungsstil in seinem Anfang oder in seiner Erfüllung? Nur zögernd wage ich darüber ein Urteil. Einerseits: das Ganze des Lineamentes scheint früh, anfänglich, den Malereien in der Allerheiligenkirche nicht zu fern. Andererseits: die Bewegtheit einzelner Gesten, wie etwa die haltende Hand der rechten Figur ⟨Tafel 17, l.⟩, das Lebendige, das in der paarweisen Gegenüberstellung konversierender Figuren liegt — ganz abrückend von dem Prinzip der Frontalität — alles das ist ausgesprochene Eigenheit des Bewegungsstils ⟨24⟩. Man wird das starre, das in der Führung der Linie liegt, zuletzt als etwas Lokaleigentümliches begreifen müssen — kein mir bekanntes Regensburger Werk besitzt die

geschmeidig fließende, in sich gerundete und geschlossene Linie der Salzburger Schule. Man erinnere sich, um den Gegensatz zu verdeutlichen, wie in den Prüfeninger Vierungsbildern die Figuren nur durch die Spruchbandlinie zu einander in Verkehr treten – bezeichnend hiefür das Bild der drei Jungfrauen dort ⟨24⟩ – und vergleiche damit die Aktivität in Donaustauf. Ein Darstellungsvermögen bester Kraft: flüchtig und faszinierend wie die auf jede Farbe verzichtende Farbigkeit der gelben Zeichnung; schattenspielhaft, wie die Konturen auf Weißstickereien hochromanischer Altartücher. Man denkt unwillkürlich an die lineare Schönheit der hochromanischen Zeichnung. Wie immer man die Entstehungszeit der Donaustaufer Malereien in das opus des saeculum XII einsetzen mag, sie sind das erste Zugeständnis, das der ästhetisierende Elektizismus der hochromanischen Buchzeichnung dem Monumentalstil einräumt. Es läßt sich gegenüber dem Erhaltenen nicht übersehen, wie groß seine Bedeutung in den Denkmälern selbst verwirklicht war, wir können ihn nur rückschließend von den Werken des XIII. Jahrhunderts vermuten als nicht geringen Faktor in dem Vorwärtstreibenden der Stilkraft. Auf der Bahn dorthin, soweit sie hier verfolgt wird, wird noch ein bezeichnendes und keineswegs singuläres Werk begegnen – nicht singulär, wenn man an Werke wie die Walderbacher Ornamentik oder das Christusbild in der Frauenchiemseer Torkapelle ⟨25⟩ denkt: das Verkündigungsbild in Prüll. Davon später.

Während aus dem Schoße der hochromanischen Kunst, so wie sie St. Emmerams Malerei aufzeigt, diese eine Linie nach der Richtung des dekorativ Ornamentalen sich loslöst – besser verfolgbar in der Buchmalerei als bei den Wandgemälden – bewegt sich das Eigentümliche des Flächenstils in der Wandmalerei in seiner eigenen Richtung fort. Im Kreise der bisher bekannten Regensburger Kunst ist es noch einmal in stärkster Entfaltung gegen Ende des 12. Jahrhunderts in Erscheinung getreten mit dem Zyklus der Totenkapelle in Perschen.

Auf den ersten flüchtigen Anblick steht die Stilistik der Perschener Bilder ohne Vorläufer in Regensburg da. Alle Formeinheiten sind mit einer Erkenntnis für das Verfahren, die gereifteste Schulung voraussetzt, aus dem System der geometrischen Binnenflächen heraus aufgebaut. Der Christuskopf ⟨Tafel 14⟩: zwei Zwickelflächen zu Seiten eines Spitzovals bilden die Stirn, zwei Schildflächen die Wangen, zwischen beide sind Augen- und Nasenbogen schablonenhaft streng eingesetzt, drei ovaloide Flächen formen das Kinn, an das sich halbmondförmig der Bart anschließt, in gleichen Flächenzonen setzt sich die Modellierung des Halses fort. Die segnende Hand des Christus, die Hände des Engels mit dem Buch zur Rechten Christi, das folgende Brustbild einer Jungfrau, die mit leichtester Gebärde eine Kugel hält ⟨Tafel 15⟩: genau das gleiche System der Aneinanderfügung geometrischer Flächen. Und demgegenüber das Lineament: reich fließende Haarsträhne, Reichtum ornamentierter Gewandsäume, fließende Faltenzüge. All das nicht von

der spontan gesehenen Eindrücklichkeit, wie bei dem Prophetenkopf zu St. Emmeram, aber ihr wesensverwandt in der sicheren Erkenntnis des Formapparates. Ein angewandtes System dessen, was in St. Emmeram als persönlichste Kraft erscheint. Man könnte, um ein Gleichnis zu gebrauchen, etwa sagen: der Maler von Perschen übersetzt den Formgehalt des Emmeramer Meisters für den Webstuhl, er übersetzt die flüchtigen Flächenwerte in eine Fadenordnung für seinen Bildstil.
Zuerst im Benediktuschor, dann auf dem Prophetenkopf am südöstlichen Vierungspfeiler in Prüfening begegnete das System der geometrischen Flächen. Aber der Formsinn beider war ein wesentlich anderer. Der Maler der Apostelköpfe im Benediktuschor sieht ausschließlich das Trennende im Kontur, er gibt das gezeichnete Lineament breit und schwer, als ob er mit Mosaiksteinen und nicht mit dem Pinsel zeichnete. Der Maler des Prophetenkopfes am Vierungspfeiler erkennt die Notwendigkeit, zwischen Kontur und Binnenfläche ein Gleichgewicht herzustellen, aber seine Flächen schwellen nicht an, sie liegen plan- und schattenhaft im Rahmen des Gezeichneten. Der Perschener verlegt die Funktionen des Konturs in das Ornamentale: Gewandsaum, Haarlocke, Falte. Die Binnenfläche wächst ihm aus dem leicht gezogenen Rahmen zur eigenbedeutsamen Form. Das schwellend Bewegte, das Fließende, das in der Allerheiligenkapelle, in den Prüfeninger Vierungsbildern versucht worden war an einer Gesamtbewegung, dem Ganzen eines Figurenrhythmus, das ist hier in Perschen in die Einzelform selbst eingedrungen und wirkt gestaltend als erkanntes, abwandelbares Formgefühl. Der Maler im Emmeramer Dionysiuschor umfaßt bereits alle diese Erkenntnisse, plastisch rundes durch bestimmte Aggregate abgetönter Flächenwerte hervorwachsen zu lassen aus der planen Wand, aber seine subtile, leichte Hand vermeidet daraus eine Schematisierung zu bilden, in der Zeichnerisches und Flächenhaftes so stark in bestimmte Vorstellungsbereiche eingewiesen sind, wie das in Perschen der Fall ist. Die schimmernde Pracht der Farbe ist dem Emmeramer Maler wichtiger wie die in den Farbwerten viel mehr koloristisch empfindende Art des Künstlers von Perschen. Ob die Voraussetzung der Malereien in St. Emmeram, vor allem unter Einbeziehung der gleichzeitigen, mehrfach erwähnten Miniaturen in den früher zitierten Handschriften ⟨Clm. 14153 und 13074⟩ zureichend ist, um die Stilstufe, die in Perschen erreicht wird, zu begründen, läßt sich nicht bedingungslos beantworten. Es wird gerade bei Perschen das Empfinden stark bewußt, daß nur ganz lückenhafte Bruchstücke der Regensburger Malerei des 12. Jahrhunderts erhalten sind. Die Umschau im süddeutsch-oberitalienischen Formkreise der Zeit bestätigt die Wahrnehmung. Eine eindeutige Stilparallele in der gleichzeitigen Wandmalerei der Alpenländer ⟨mit dem Umfang von Salzburg bis Mailand⟩ für eines der Regensburger Denkmäler vor Perschen aufzufinden, war mir nicht möglich. Die kennzeichnenden Eigenschaften der Perschener Malerei: geometrische Flächenwerte mit

dem Effekt plastisch bewegter Modellierung dagegen sind sicher in zwei erhaltenen Werken zu erkennen: den Malereien der Burgkapelle in Hocheppan und denen zu St. Jakob ob Tramin⟨27⟩. Die Sicherheit in der Anwendung eines erkannten Systems ist nicht zu verkennen, sie führt in allen drei Fällen unter gleichen Voraussetzungen zu gleicher Wirkung. Über den Ausgangspunkt dieser Gesamtheit werde ich später ⟨vgl. S. 65⟩ meine Meinung anbringen, die Einheit der Linie – das sei hier schon vorweg genommen – bildet für die Stilgenealogie einen wichtigen Wegweiser.
Zusammenfassend: der Perschener Stil bedeutet die volle Erkenntnis plastischer Flächenmalerei, sowie sie innerhalb des größeren Ganzen hochmittelalterlicher Kunst möglich ist. Was in den Prophetenbildern zu St. Emmeram künstlerisch persönlicher und stärker gegeben wird, ist in Perschen abwandelbare Übung. Die Transformation der flutenden Linie, wie sie zu Anfang des Bewegungsstils gesehen wird, mit anderen Worten die Übersetzung des konstruktiven, des Eindimensionalen der bewegten Linie in das Ebenenhafte ist vollzogen⟨28⟩. Von dem Formsinn des saeculum XI, dem Gesetz der geschichteten Lagerungen, der rein gedanklich erwachsen scheinenden Binnenglieder scheidet diesen Stil eine Welt, deren Komponenten sich aus einem neu erwachenden und stärker empfundenen Gefühl für die Wirklichkeit ableiten – soweit das in dem Bannkreis einer über alledem stehenden Gesinnung behauptet werden darf⟨29⟩.
Die nächste Stufe, die letzte, schlägt aus diesem Höhepunkte malender Aufgabe zurück in das Tektonische. In die Anfänge eines anderen Formempfindens. Das scheint mir das Wesentliche des Stilistischen an dem Verkündigungsbild, das die Südwand des Emporengeschosses im Westbau des Klosters Prüll schmückt. Über die Art der plastischen Modellierung ist dort nichts mehr auszusagen, weil nichts erhalten ist. Sie kann aber nie ähnlich wie in Perschen gewesen sein, sonst müßte die Führung der Zeichnung ganz andere Gestalt besitzen. Der Reichtum zerfältelter Drapierungen, die Vielheit der Einzelzeichnung läßt einem Schema geometrischer Binnenformen keine Fläche übrig. Der Weg scheint der, daß sich hier in Prüll die plastische Fläche ins Gezeichnete auflöst, gleichnisweise vorstellbar in der Art, wie der Graphiker, der Holzschneider verfährt. Zu beachten die Faltenbausche, die Gliederungen der architektonischen Teile. Die dekorative Aufgabe der Zeichnung, die der Perschener der Haarbehandlung, den Gewandsäumen zugeteilt hatte, ist auf das Ganze der Darstellung übergegangen. Die Farbe ist völlig zurückgesetzt hinter die Zeichnung. Sie ist wahrhaft zurückgesetzt, übersetzt, wenn man etwa die Malereien in der Allerheiligenkapelle mit dem Bild in Kloster Prüll vergleicht. Geschmeidigkeit der Linie, wie sie bis dahin so nur die Buchmalerei zu geben vermochte. Das Lyrische des Inhaltes – aus der Zeit gesprochen – wiedergespiegelt in der Form: werdende Gotik⟨30⟩.
Zur Verdeutlichung der Verlaufslinie soll zuletzt ein Werk genannt werden, das – zwar nicht dem Regensburger Formkreise entsprungen⟨31⟩ – diesem im Formgefühl

zunächst steht. Es sind die Miniaturen einer Handschrift, die dem Kloster Alders-bach entstammt ⟨Clm. 2599⟩, und die als charakteristische Proben für die in der Süddonaugegend zu Beginn des XIII. Jahrhunderts geltende Formanschauung be-trachtet werden dürfen. Es bedarf keines Hinweises, daß die höchste Stufe der „Bewegung" in diesem Formempfinden erreicht ist. ⟨Vgl. Tafel 20.⟩ Wesentlicher scheint ein anderes: daß die Plastizität, die der zeichnende Stil zu erreichen ver-mochte, sich abwendet von dem notwendig hereinflutenden Realismus, daß sich diese Kunst wieder in den Dienst des Typischen stellt, des Temperaments, dessen Wesen unter anderen Voraussetzungen das saeculum XI beherrschte.

*

Das Nachfolgende ist ein Versuch. Die Problematik einer exakten geschichtlichen Aufstellung muß jedem klar werden, der die Summe der Formwerte aus den auf-gezählten Denkmälern der Regensburger Malerei zu reihen beginnt. Geschichtliche Daten sind vorhanden, sie erleichtern aber die Vorstellung vom Stil dieser Kunst nicht, denn die überlieferten Jahreszahlen drängen den hauptsächlichsten, stilistisch in sich verschiedenen Bestand eng auf die Zeit um 1160 – 1170 zusammen: Prüfeninger Vierungsbilder, Allerheiligenkapelle, St. Emmeram. So entsteht zwischen den Prü-feninger Chorbildern um 1130 und dem Bilderkreis um 1160 – 70 eine Leere, die man nicht ausfüllen kann, derzuliebe man aber keinesfalls die Prüfeninger Chor-bilder später ansetzen darf. Dazu kommt, daß eindeutige Bahnen einer Forment-wicklung nicht erscheinen. Das Flächenhafte tritt sprunghaft auf – Prüfening-Chor, Perschen, Pfaffenmünster – das Flächenhafte der Prüfeninger Vierungsbilder mit seiner Eckigkeit ist vollends anders gedacht wie die runde Form im Benediktus-chor, die schwellende in Perschen. Der Prozeß innerhalb des zeichnenden Kolorismus verläuft ebenso nicht im Sinne einer unter sich bedingten Kettengliederung: Aller-heiligenkapelle, Niedermünster, Prüll. Die Malerei im Dionysiuschor zu St. Em-meram bekennt sich endlich eindeutig weder zu der einen noch zu der anderen der parallelen Gruppen: das Kolorit der Prophetenköpfe wirkt altertümlich flächenhaft, der Stil fortgeschritten plastisch: kurz das Werk einer ausgeprägten Individualität. Dem zeichnenden Kolorismus entspricht vielleicht das Bildwerk der Magdalena-kapelle. Etwa im Sinne der Malereien der Allerheiligenkapelle oder in Prüll, stilistisch reifer wie ersteres Werk, anfänglicher wie das zweite. Infolgedessen zwischen beide stilgeschichtlich einzureihen, aber ohne daß damit eine zusammenhängende Ver-mittlung nach einem der beiden Pole wahrscheinlich wäre. Als Resultat: Die Stilstufen der einzelnen Denkmäler rechtfertigen keine geschlossene ⟨ursächliche⟩ Zusammengehörigkeit unter sich, keine Kontinuität, die man als „Schule" bezeichnen könnte. Was schulgemäß ist, sind allgemeine Eigenarten, wie die Bevorzugung bestimmter Farbzusammenhänge, einer allgemein geltenden Prägung schlichter

Formen, wie sie z. B. gerade Salzburg nie anstrebt, aber das bedingt nicht den Ablauf, sondern steht über ihm. Letzterer kann nur durch stetige Anstöße, die von außen kommen, erklärt werden.
Folgendes muß für die Chronologie festgehalten werden: die sicher älteste Gruppe sind die Prüfeninger Chorbilder. Dort steht die Gesinnung nach Inhalt und Form dem 11. Jahrhundert noch am nächsten. Entgegengesetzt: in dem Verkündigungsbild in Prüll werden Stilelemente des reifsten romanischen Formempfindens bewußt als Ausfluß eines absolut gegenständlich aufgefaßten Inhaltes; alles ist gelöst im Sinne des 13. Jahrhunderts. Das Prüller Werk ist also der Stilstufe nach das jüngste des ganzen Kreises: zwischen Prüfening und Prüll ist die Abfolge einzusetzen.
Damit ist zwar der terminus ex quo gegeben: 1125, die vollzogene endgültige Weihe des Prüfeninger Münsters mit ihren Weiheinschriften. Eine Schlußzahl ist aber nicht ebenso vorhanden. Sie soll – versuchsweise – aus einem anderen Kreise hergeholt werden.
Im Westbau der ehemaligen Marienkirche zu Niedernburg in Passau sind Wandmalereien erhalten geblieben ⟨32⟩. Gut erkennbar: das Brustbild eines segnenden Christus im nördlichen Schildbogen der Ostwand in runder Gloriole, unter dem sich Figuren mit betend erhobenen Händen befinden. Das ganze Bild umrahmt von einem Zackenband aus gegenständigen Gebilden eines Bänderornaments mit Laubenden in Form eines Z. Ein Ornament, das in seiner sprossenden und gleichzeitig kantigen Beweglichkeit keinesfalls hochromanisch sein kann, vielmehr ganz dem gleichen zackigen Lineament der Walderbacher Ornamente, die der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören ⟨33⟩, entspricht. Gleichen Formsinn offenbart die Christusfigur: eckige, heftig bewegte, manieriert ansprechende Formumrisse, mit hellen, koloristisch gesehenen Farbtönen ausgefüllt. Ich halte es für durchaus angängig, diesen manierierten Nachzügler hochromanischer Herkunft mit der überlieferten Renovierung von 1244 zusammenzubringen.
Mit dem Bild in Niedernburg verglichen bestimmt sich das Prüller Verkündigungsbild als Anfang der gleichen Phase künstlerischen Sehens. In Prüll die gleiche Zartfarbigkeit eines gezeichneten Bildes, derselbe Charakter eines illuminierten, dem süddeutschen Buchillustrationsstil des späten 12. Jahrhunderts nahestehenden Werkes, lediglich mit dem Unterschied größerer künstlerischer Qualität und größerer Frische gegenüber der Malerei in Niedernburg. Mit Rücksicht auf das stiltältere Ornament wird man die Entstehungszeit für die Prüller Verkündigung näher dem Hochromanischen als dem ausgesprochen späten Gepräge des Passauer Werkes suchen. Es sei deshalb als terminus post quem für Prüll die Zeit um 1200 vorgeschlagen ⟨34⟩. Der ganze, in feinen Ruinen noch reiche Schatz der hochromanischen Regensburger Wandmalerei ist also innerhalb zweier bis dreier Generationen entstanden zu denken.
Die Prüfeninger Chorbilder: 1125–1130. Um 1125 brachte man die Inschriften zur Erinnerung an die eben vollzogene Neuweihe an, möglicherweise im

Chor schon 1119. Die Ausmalung hat diese Inschriften nicht mehr berücksichtigt, sondern übermalt ⟨35⟩, kann also nicht genau gleichzeitig mit den Weihedaten sein. Als man dann die Vierungsbilder in der gleichen Kirche malte, überdeckte man — wenn auch zu geringen Teilen — Ornamente der Chormalerei ⟨36⟩. Der stilistische Abstand der Vierungsbilder von der Chormalerei wurde festgestellt ⟨S. 41⟩, er bedingt die Zeit, um die das Glossarium Salomonis entstand, d. h. die Jahre um 1158 — 1165.

Für die Allerheiligenkapelle besteht die Überlieferung, daß sie von dem 1164 verstorbenen Bischof Hartwig II. erbaut wurde ⟨37⟩ und daß Hartwig in ihr bestattet ist. Die Erbauungszeit also spätestens 1164, wahrscheinlich früher, vielleicht noch vor 1150 ⟨38⟩. Da kein Anlaß vorliegt, die Malerei für wesentlich jünger zu halten als den Bau, so ist ihre Entstehung summarisch mit den Jahren 1155–1164, der Regierungszeit Hartwigs, zu umschreiben, wobei zu erwähnen, daß das Stilistische eher für die Zeit um Mitte des Jahrhunderts spricht.

Insoweit Stilähnlichkeit zuläßt Gleichzeitigkeit anzunehmen, müßten die Ruinen der Wandmalereien in St. Leonhard zu Regensburg hieher geordnet werden. Die Hallenkirche St. Leonhard wird baugeschichtlich der Mitte des 12. Jahrhunderts zugewiesen ⟨39⟩, welches Datum auch für die Wandmalerei gelten müßte. Die Vorstellung von der Himmelsburg berührt sich offensichtlich mit der Darstellung im Johanneschor zu Prüfening.

Der Emmeramer Zyklus kann in seiner Gesamtheit erst nach dem Brand von 1166 entstanden sein ⟨40⟩. Das nicht mehr bestehende Tabulat ist — vom Westwerk abgesehen — schon durch den Neubau Adalberts notwendig bestimmt. Da die Bilderfolge des Tabulats einheitlich ist, muß es nach einem Plan entstanden sein — das darf wohl aus dem ganz gleichen Charakter der Inschriftverse gefolgert werden. Die Deckenerneuerung hat die Erneuerung der Wandmalereien im Dionysiuschor — wenn je ältere vorhanden waren — zur Folge. Die Stilgleichheit der Bilder in der Magdalenkapelle und in den Portalnischen berechtigt, auch diese dem großen Neugestaltungsprogramm nach 1166 einzuverleiben. Der Ausgangspunkt ist somit diese Zahl. Nimmt man vermutungsweise als Abschluß die Glasgemälde des Abtes Peringer im Chor an ⟨41⟩, so ergibt sich als Zeitbegrenzung der Emmeramer Malereien die Spanne zwischen 1166 und 1202, dem Todesjahr Peringers. Nach dem Stilbefund liegt die Entstehung näher dem Anfangsdatum, etwa um das Jahr 1170.

Für die Wandmalereien in der ehemaligen Burgkapelle zu Donaustauf besteht keinerlei geschichtlich umschreibbare Grenze. Der Stil rückt sie den Bildern in der Magdalenakapelle zu St. Emmeram etwa am nächsten. Der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts können sie nicht zugewiesen werden, denkbar sind sie höchstens gleichzeitig mit den Prüfeninger Vierungsbildern, also um 1160.

Für Niedermünster gilt die Brandkatastrophe, welche Regensburg im Jahr 1152 betraf, als Anlaß der hochromanischen Bauveränderungen ⟨42⟩. Das Datum 1152 wäre somit der terminus post quem auch für die Wandmalereien.

Das Apsisbild in Pfaffenmünster folgt stilgeschichtlich den Wandmalereien in St. Emmeram. Ausgangspunkt für den Bau bedeutet das Jahr der Installierung des Chorherrenstiftes, 1157 ⟨43⟩, nach diesem bestimmt sich die Entstehungszeit der Wandmalerei.

1161 übergibt Bischof Hartwig II. die Pfarrei Perschen dem Domkapitel ⟨44⟩. Die Entstehung des Neubaues der dortigen Totenkapelle ist jedenfalls eine Folge dieses Besitzwechsels. Daß etwa dieser primitive Zentralbau hinsichtlich seiner Entstehung eine den Verhältnissen angepaßte Parallele zu der großartigeren Allerheiligenkapelle am Domkreuzgang sein könnte, wäre eine Vermutung. Der Stil der Malerei steht unter den Regensburger Denkmälern wieder in der Nähe der Bilder in der Magdalenakapelle. Als Ausgangsdatum für den Bau also kann gelten das Jahr 1161, für die Malerei die Zeit nach 1166. Jedenfalls also rund das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts, die Zeit, in welche die Erlanger Gumbertusbibel und die von ihr abgeleiteten Werke – unter denen namentlich der Bilderschmuck des dem Perschener Stil nahe verwandten Münchener Psalteriums Clm. 23093 hervorzuheben ist ⟨45⟩ – verlegt werden.

Die literarisch bekannten Reste des Apsisbildes in Obermünster in Regensburg lassen eine nähere Zeitbestimmung nicht zu. Nach dem, was aus der erhaltenen Nachzeichnung gefolgert werden kann, wird man an die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts denken. Kasel und Bart des an der Spitze schreitenden Papstes erinnern an das bezügliche Vierungsbild in Prüfening. ⟨Vgl. Tafel 5.⟩ Das Rundbogenband des Sockels ist Allgemeingut der Terrainbildung innerhalb des ganzen Bilderkreises, es begegnet unter den Wandmalereien in Prüfening und Perschen.

Mit dem Verkündigungsbild in Prüll schließt der bisher bekannt gewordene Bilderkreis der hochromanischen Wandmalerei Regensburgs.

Zusammenfassend wird nachfolgender Vorschlag zu einer Chronologie aufgestellt:

Um 1130 Prüfening. Chormalerei: Georgs-, Benediktus-, Johanneschor, Querschiff.
Um 1155 Regensburg. Allerheiligenkapelle. Regensburg. St. Leonhard.
Um 1160 Prüfening. Die vier Bilder an den Vierungspfeilern.
Um 1166 Regensburg. St. Emmeram. Tabulat, Dionysiuschor, Magdalenenkapelle, Portalnischen.
Donaustauf. Kapelle. Regensburg. Niedermünster. Reste im Chor.
Um 1170 Perschen. Totenkapelle. Pfaffenmünster. Reste der Apsisbemalung.
? Regensburg. Obermünster. Ostapsis.
Um 1200 Prüll. Verkündigung im Westbau.

ANMERKUNGEN.

⟨1⟩ Georg Swarzenski, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stiles, Textband ⟨Leipzig 1913⟩, S. 71 ff; Tafelband ⟨Leipzig 1908⟩, Abb. 92 ff.
⟨2⟩ Der ⟨Salzburger⟩ Stil der Admonter Gebhardsbibel geht, um das generell festzuhalten, ungleich mehr auf Wirkungen aus, die Realistisches stärker erfassen, als das je in Regensburg versucht wird. Es kann nicht angezweifelt werden, daß der Vollzug der Abwandlung der Stilstufen in der Regensburger Malerei des 12. Jahrhunderts ohne Salzburg unerklärbar ist ⟨vgl. u. S. 63⟩, aber bei allen Durchkreuzungen kann man das künstlerische Verhältnis zwischen dem Zentrum am Sitze der erzbischöflichen Stadt Salzburg und dem Suffragaeneum in Regensburg nicht so auffassen, daß Regensburg zu einer Salzburger Filialschule würde. Dagegen steht die viel zu bestimmte, in sich fortlebende Form der Regensburger Ausdrucksweise, die ornamentale Schlichtheit ihrer Formgebung gegenüber dem anders empfundenen Reichtum der Salzburger Malerei — die aber in Regensburg mehr bedeutet als nur eine Reduktion, der Hang Regensburgs zu einer archaistisch anmutenden, einfacheren Gesamtauffassung. Man denkt unwillkürlich an die Regensburger Buchmalerei des 11. Jahrhunderts und die dort vorgezeigte Formgesinnung. Vgl. Tafel I des vorliegenden Buches, ferner dazu Swarzenski, Tafelband, Tafel 120.
Aber, um auf Prüfening im Besonderen zu kommen, für das Hirsauer Kloster ist die Annahme einer fortgeführten Regensburger Tradition nicht unbedingt — aus dem Geschichtlichen heraus — wahrscheinlich. Feststeht, daß Prüfening baugeschichtlich eine neue, in Regensburg nicht vorgebildete Raumform vor die Tore Regensburgs hinstellt. Der Regensburger Tektonik des 11. Jahrhunderts, der Breitelagerung relativ niedrig proportionierter Raumkörper steht in Prüfening der Gegensatz hochromanischer Raumschlankheit gegenüber — ein Formsinn, den die Hirsauischen Erbauer Prüfenings vom Westen mitbringen. ⟨Die gegenteilige Annahme Franz Schwäbls, Die vorkarolingische Basilika zu St. Emmeram, Regensburg 1919, S. 52 ff., die den Ausgangspunkt der Hirsauer Baubewegung nach St. Emmeram in Regensburg verlegt, scheint mir nicht annehmbar und reicht auch dann, wenn sie zutrifft, nicht aus, die Formwandlung des Raumsinnes vom 11. zum 12. Jahrhundert in ihrem Wesen zu erklären.⟩ Die geschichtliche Situation, die das Hirsauer Kloster Prüfening in seinem Anfangsstadium ⟨vor 1150⟩ in einem keineswegs freundschaftlichen Verhältnis mit dem Reichsstift St. Emmeram zeigt, macht die Annahme geistigen Verkehrs mit dem alten Mittelpunkt der Regensburger Kultur, St. Emmeram, nicht wahrscheinlicher. Das Verwandte, das also etwa in den Prüfeninger Chormalereien mit älterer Regensburger Form des 11. Jahrhunderts gefunden wird, wird nicht aus einer Fortführung der Regensburger Tradition notwendig erklärt werden müssen. Wahrscheinlicher: für beides, Regensburg wie Prüfening, besteht eine gemeinsame Wurzel in dem Byzantinismus des saeculum XI und seinen süddeutschen Ausformungen im Kreise der Reichenau. Über das Wesen der Stilwandlung in der Frühzeit des saeculum XII in Salzburg vgl. Swarzenski Textband, S. 57 ff., wo die m. M. allein möglich erscheinende Herleitung des Stiles des 12. Jahrhunderts gegeben wird.
Wichtig erscheint, hier von vornherein auf das hinzuweisen, was die Stilgesinnung der Regensburger Wandmalerei des 12. Jahrhunderts ganz allgemein kennzeichnet: die — im Verhältnis zu Salzburg gesprochen — stärkere Wirksamkeit des abstrakt ⟨oder eingebildet?⟩ Flächenhaften. Die Verfolgung des Verlaufes wird uns zu sagen haben, wie eine von außen zuströmende Kraft eines mehr zeichnerischen, konkreten, vielsichtigen ⟨im vorliegenden Fall zumeist von Salzburg ausgehenden⟩ Formgebens mit dem archaistischen Willen zu einem viel mehr flächenhaften und einfachen Formsinn im Kampf liegt.
Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß der Prüfeninger Abt Erbo I. ⟨1127—1162⟩, unter dessen Regierung die Wandmalereien entstehen, aus St. Georgen im Schwarzwald

berufen wird. ⟨Kunstdenkmäler Stadtamhof, S. 166.⟩ Vorher war er im Kloster Admont. ⟨Swarzenski, Textband, S. 79, Note 3.⟩ Die Emmeramer Äbte Bertold und Adalbert — unter letzterem Hauptleistung der malerischen Ausstattung der Klosterkirche — waren gleichfalls Admonter Mönche. ⟨Ebenda.⟩

⟨3⟩ Der ornamentistische Flächenstil kennzeichnet die stärkere Verlaufslinie in der Malerei des saeculum XI. ⟨In der süddeutschen Wandmalerei Oberzell um 1000 und wenig später Goldbach am Bodensee.⟩ Neben ihm besteht aber, seit etwa Mitte saeculum XI, eine künstlerische Strömung, die sich auf das Zeichnerische einstellt. ⟨Im gleichen Kreis vermutlich Burgfelden in Württemberg nach 1050.⟩ Mächtig umgestaltend wirkt diese letztere Formgesinnung von dem Zeitpunkt an, wo ein neues konstruktives Element in die Malerei aufgenommen wird. Das scheint das Primäre, der Umstand, ob das konstruktive Zusammensehen einer Bildgestalt sich nun durch Zeichnung oder Farbe — Linien-⟨Kontur⟩ oder Flächen-⟨Binnen⟩werte — verwirklicht, das Sekundäre. Das Konstruktive aber äußert sich so: während die Maler des saeculum XI zwischen Flächen- und Tiefenwerten nicht scheiden, vielmehr den gleichmäßig ornamentierten Körper ⟨im Sinne einer schematischen Innenzeichnung⟩ als Ganzes vor eine Ganzheit der Grundfläche stellen, versuchen die Maler des saeculum XII und die Vorläufer ihrer Richtung von Anfang an Körper und Umgebung in einem Wechselverhältnis zu sehen, das Einwirkende des Raumes auf einen Körper, das Eindringen in denselben, das Zehrende des Raumhaften am Körperhaften, zu symbolisieren. ⟨Vgl. etwa den schwebenden Engel im Prüfeninger Benediktuschor ⟨Tafel 4⟩ mit einem Engel ähnlicher Situation des XI. Jahrhunderts, z. B. im Maihinger Benediktionale bei Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends, Trier 1891, Abb. 31, S. 150, 231.⟩ Zusammengefaßt: das 11. Jahrhundert sucht den agierenden Körper in seinem Wesen zu begreifen, das Temperament, das 12. sucht die Beziehung dieses Körpers zum Raum, die Bewegung. Inwieweit diese nur im Bereich der süddeutschen Wandmalerei angestellte Untersuchung weiter Geltung besitzt ⟨innerhalb der abendländischen Malerei des hohen Mittelalters⟩ will hier durchaus nicht verfolgt werden.

⟨4⟩ Die Wertlegung auf den Ernst feierlichen Ausdruckes ist zeiteigentümlich. Erzbischof Konrad I. von Salzburg wird in einer zeitgenössischen Chronik „vultu gravi" bezeichnet; vgl. Swarzenski, Textband, S. 79; ferner P. Gisecke, Die Hirschauer, Gotha, 1883, passim.

⟨5⟩ Aus dem Bereich der Salzburger Malereien kämen als gleichzeitige Arbeiten neben der schon erwähnten Gebhardsbibel die Walterbibel in Michelbeuren, Swarzenski, Textband, S. 67 ff. und die Malereien im Westbau des Nonnbergklosters in Frage, vgl. dazu Paul Buberl, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg, Wien 1910. ⟨6⟩ Swarzenski, Textband, S. 129 ff.; Tafelband Abb. 114 ff.

⟨7⟩ Swarzenski, Textband S. 83 ff. Der Codex selbst in der Münchener Staatsbibliothek, Clm. 15903. Vgl. a. Swarzenski, Tafelband, Abb. 210, die zeigt, wie das Flächenhafte einer Regensburger Arbeit ⟨Clm. 14267⟩ auch in der Zeichnung sich ausdrückt und dagegen Abb. 208–209. — ⟨8⟩ Swarzenski, Tafelband, Abb. 123. — ⟨9⟩ Swarzenski, Tafelband, Abb. 128. — ⟨10⟩ Swarzenski, Textband, S. 137. — ⟨11⟩ Swarzenski, Textband, S. 90 ff. — ⟨12⟩ Swarzenski, Textband, S. 137–138. — ⟨13⟩ Was von Arbeiten der Buchillustration aus dem Kloster St. Emmeram erhalten ist, scheint mir der großen Tätigkeit, die unter Abt Adalbert seit 1166 im Kloster sich eröffnete ⟨vgl. S. 21 ff.⟩, nicht ganz zu entsprechen. Was jedoch keineswegs die Vermutung, die Erlanger Bibel dort zu lokalisieren, irgendwie rechtfertigen könnte. Stilistisch gehört die Gumbertusbibel in nähere Verbindung zu Salzburg als zu Regensburg, wenn sich auch in ihr beide Schularten am ehesten berühren. — ⟨14⟩ Kunstdenkmäler Stadtamhof, S. 167, 216. Gg. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I, S. 360, Abb. 338. — ⟨15⟩ Swarzenski, Textband, S. 108 ff. — ⟨16⟩ Gg. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I, S. 147. — ⟨17⟩ Swarzenski, Tafelband, Abb. 123. — ⟨18⟩ Beschreibung bei

J. Damrich, Die Regensburger Buchmalerei von Mitte des XII. Jahrhunderts, München 1902 ⟨Dissertation⟩. – Kunstdenkmäler Stadtamhof, S. 216. – Swarzenski, Textband, S. 79, Note 3. ⟨19⟩ Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 782 ff. spricht geradezu von einem „weichen, fließenden" Stil. Seiner Ableitung im frühen 11. Jahrhundert kann ich mich nicht anschließen. — ⟨20⟩ Abbildung bei Clemen, a. a. O., S. 332–333, Fig. 241 u. 242. — ⟨21⟩ Verwandt scheint der Gliederungsrhythmus der bereits der 1. Hälfte des saeculum XIII zugehörigen Wandmalereien in der Severuskirche in Boppard, vgl. Clemen, a. a. O., Tafel XXXI. — ⟨22⟩ Paul Buberl, a. a. O. — ⟨23⟩ Das Motiv der Konversation kehrt — vermutlich wenig später — wieder in den Miniaturen des Clm. 2599 aus Aldersbach. Wenn auch dort unter anderen Voraussetzungen entstanden scheint der Gedanke des Motivs doch einer Zeiteinheit anzugehören. Zu Clm. 2599 vgl. u. Note 30.
⟨24⟩ Swarzenski, Textband, S. 152. — ⟨25⟩ Abbildung in Kunstdenkmäler Stadtamhof, Tafel X.
⟨26⟩ Zu Walderbach: Kunstdenkmäler des Bezirksamtes Roding, München S. 191 ff., zu Frauenchiemsee Kunstdenkmäler von Oberbayern, Bezirksamt Traunstein, München 1899 ff., S. 1776, Tafel 235. — ⟨27⟩ Über Hocheppan und Tramin vgl. Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Innsbruck 1909, S. 350 ff., 360 ff. Swarzenski, Textband, S. 158.
⟨28⟩ Dem Stil vom Perschen entspricht die Formbehandlung, die in den Resten in Pfaffenmünster bei Straubing festgestellt werden kann. Das Wangenlicht auf dem Pauluskopf bildet ein Dreieckschild mit gerundeten Flanken, die rechte Hand war in schematischen Streifen aufgelichtet, die Modellierung der Stirn bildet eine halbmondförmige Fläche. Die künstlerische Qualität steht unter Perschen, das Zeichnerische scheint übertrieben.
⟨29⟩ Zur Kennzeichnung der Formbildung des XI. Jahrhunderts das Bezeichnendste bei Heinrich Wölfflin, Die Bamberger Apokalypse, eine Reichenauer Bilderhandschrift um das Jahr 1000, München 1918, Abh. d. B. Akademie der Wissenschaften. Was Wölfflin, S. 4–8, zusammenfassend über den Stilwillen der Frühstufe des hohen Mittelalters andeutet, bildet die Grundlage für die Einordnung der Stilwandlungen innerhalb des ganzen Werdeganges des sogenannten „Romanischen" hinsichtlich der Malerei. Vgl. dazu auch Gg. Graf Vitztum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters, S. 52, 57, 62, wo über die Stilwanderung bezw. Umprägung des Byzantinischen das Wesentliche zusammengestellt, namentlich über die mögliche Bedeutung der Montecassinensischen Kunst. — ⟨30⟩ H. Hildebrand, Regensburg, Leipzig 1910 ⟨Berühmte Kunststätten Bd. 52⟩, S. 59, will das Bild in Prüll dem Meister des Antiphonars von St. Peter in Salzburg zuschreiben, was bei der stilistischen Differenz undenkbar ist, vom Zeitverhältnis ganz abgesehen.
⟨31⟩ Die Spätzeit des 12. Jahrhunderts und das erste Viertel des 13. ist die wahre Blütezeit der Entfaltung des zeichnenden Miniaturenstils in den bayrisch-österreichischen Klöstern. Der Impuls des Technischen geht von Salzburg aus, vgl. Swarzenski, Textband, S. 125, Note 2 u. 3. Nicht gleichgültig für die Heraustreibung der Form ist aber, daß das „Manierierte", das Arbeiten wie die Aldersbacher gegenüber der stärkeren Zurückhaltung der Salzburger Arbeiten kennzeichnet, nicht lediglich Manier genannt werden kann, sondern aus einem Formgefühl erwächst, das in seiner überströmenden Fülle von Temperament eindeutig und lang vor dessen Verwirklichung auf altbayrischem Boden — die sich aus anderen Ursachen verzögerte — zum Gotischen hinführt. Die Formauffassung als solche — Swarzenski erinnert nicht mit Unrecht an die Bamberger Reliefs — ist über ganz Altbayern ausgebreitet, sie erscheint — zuerst? — in einer Horatiushandschrift aus Weihenstephan ⟨Clm. 21563⟩, die der Zeit 1183 — 1197 zugehört, dann in der Werinherhandschrift in Berlin, die vielleicht aus Kloster Tegernsee, jedenfalls sicher aus Südbayern stammt ⟨Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. vet. lat. acc. 778, Abb. bei A. L. Mayer, Expressionistische Miniaturen, München 1918; vgl. a. J. Sighart a. a. O., S. 266 ff.⟩ — eine Schöpfung von mächtigster, rauschendster Fülle dieses Bewegungsstils — weiter in dem erwähnten Aldersbacher Clm. 2599, um nur die

Hauptwerke dieser fruchtbaren Epoche namhaft zu machen. Innerhalb dieser Gruppe liegt die echte Führung des stilistisch Zukünftigen, nicht in den Werken der Konrade von Scheyern ⟨vgl. dagegen J. Damrich, Ein Künstlerdreiblatt des 13. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern, Straßburg 1904⟩, die vielmehr nur beweisen, daß der Vorsprung, den der Bewegungsstil in der Wende des saeculum XII/XIII erobert hat, hier keine wirksame Fortsetzung erlebt. Ob übrigens zur Erklärung dieser Stilgruppe die Voraussetzungen, welche die Salzburger Kunst zuläßt, ausreichen, möchte ich dahingestellt sein lassen. Schon das Inhaltliche dieser Handschriften — klassische Autoren und Dichterwerke — fällt aus dem Rahmen des Vorausgehenden. Das Ganze des Kulturgeschichtlichen in dieser Bewegung weist doch wohl eher nach dem Westen, womit über das Stilistische noch nichts gesagt sein will. Zunächst müßte – um die Genesis zu übersehen — das Eindringen der westlichen, gotischen Formen in Altbayern, das in Regensburg mit Ornamenten der Schottenkirche im späten XII. Jahrhundert einzusetzen scheint, umfänglicher aufgeklärt werden. Vgl. dazu Hermann Graf, Altbayrische Frühgotik, München 1918, S. 68, wo das Problem angedeutet, aber keineswegs ergründet wird. Ähnlich bei A. Landsberg, Romanische Bauornamentik in Südbayern, Frankfurt a. M. 1917.
⟨32⟩ Vgl. Kunstdenkmäler der Stadt Passau, München 1919, S. 246, 262. — ⟨33⟩ Vgl. oben, S. 57 Note 25. — ⟨34⟩ Vgl. dagegen Berthold Riehl, Bayerns Donautal, München 1912, S. 64. Die Ansetzung des Prüller Bildes in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts ist jedenfalls zu früh. Die Datierung bei Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, III, 389, in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts ist zu spät, wenn man über 1220 hinaufrücken will. ⟨35⟩ Kunstdenkmäler Stadtamhof, S. 204, 208. — ⟨36⟩ Ebenda. — ⟨37⟩ Ferdinand Janner, Geschichte der Bischöfe von Regensburg, II ⟨Regensburg 1884⟩, S. 150. Dagegen Hager, Mittelalterliche Bauten Regensburgs, S. 9. — ⟨38⟩ Franz Schwäbl, Die vorkarolingische Basilika St. Emmeram, Regensburg 1919, S. 52, Note 1. — ⟨39⟩ Vgl. o. S. 20. — ⟨40⟩ Franz Schwäbl, a. a. O., S. 58 ff. — ⟨41⟩ Ebenda, S. 60. — ⟨42⟩ Franz Schwäbl, a. a. O., S. 30. ⟨43⟩ Monumenta Germaniae SS. XVII, 388. Vgl. Janner, a.a.O., S. 132. — ⟨44⟩ Janner, a. a. O., II, S. 144. — ⟨45⟩ Swarzenski, Textband, S. 129, 138 ff, Tafelband besonders Abb. 224, Tafel LXIX.

III. ZUR HERLEITUNG.

Um den kunstgeschichtlichen Umfang des Verlaufes innerhalb des geschilderten Gegebenen noch einmal vor Augen zu stellen, seien Anfang und Ende unmittelbar nebeneinander geprüft: Prüfeninger Chorbilder und die Verkündigung in Prüll. Eine lokale Entwicklungsgeschichte – noch einmal muß davon die Rede sein – wie man sie sich vorzustellen gewohnt ist, genügt nicht, um diese Pole zweier künstlerischer Welten zu verbinden. Prüfening bedeutet kein konkretes Anfangsstadium mit dem Endziel einer Formauffassung, wie sie in Prüll verwirklicht wird. Dieses letztere hat keine zureichenden Voraussetzungen in der Chormalerei Prüfenings. Beide bezeichnen eher bestimmte Punkte von Verlaufslinien, die zwar gemeinsamem Schoß entsprungen sind: der romanischen Kunst des saeculum XI, die aber für sich getrennt sind, Strahlen eines Ausgangspunktes. Prüfening steht am Ende einer Gesamtheit, die irgendwo im XI. Jahrhundert den Höhepunkt in der Abwandlung erreicht hatte, Prüll am Anfang eines anderen Komplexes, dessen Leitlinie anderswo, in der Kunst der Vorgotik des XIII. Jahrhunderts, kulminiert. Zwischen dem einen Kreise und dem anderen gibt es keine kontinuierliche Verbindung in sich, mit anderen Worten in Regensburg, dem Entstehungsbereich der Werke, kann Initiative und Wesen der stilbildenden Kraft dieser Formwandlung nicht gesucht werden.
Gewiß: allgemein betrachtet bezeichnet der Verlauf innerhalb der Regensburger Malerei des XII. Jahrhunderts als notwendige Spiegelung den allgemeinen Werdegang der hochromanischen Malkunst. In der Sprache der Miniaturmalerei etwa ausgedrückt: den Übergang von der Deckfarbenmalerei zu einem zeichnenden Stil – um nur eine der vielen verschiedenen Seiten oder Möglichkeiten des ganzen Geschehens noch einmal in Erinnerung zu rufen. Die Anschauungen einer Kunst, welche Formen in farbige Werte umdenkt, dem stofflichen Inhalt – im groben Wortsinn – durch eine Stufenfolge von Farbebenen und -strahlen Gestalt zu geben ihre Aufgabe nennt, sie sind als Ausläufer des XI. Jahrhunderts mit seinem Streben zur mächtigen Einfachheit des Ausdruckes, mit seinem Streben zum Temperament noch in Geltung in den Chormalereien in Prüfening. Mosaiken vergleichbar treten dort die schweren, großflächigen Gebilde in Erscheinung, an altbyzantinischen Formenschatz erinnernd – um irgendein Beispiel zu benennen: die Apostelköpfe

von S. Vitale in Ravenna. Auf eine neugeartete – kommende – Welt künstlerischen Sehens und Ausformens, die nicht mit Fläche und Farbe, sondern mit Linie und Leibung sich erfüllen wird, deutet an ihnen vornehmlich eines: der ornamentale Reichtum rund fließender Falten und Füllmotive, sich schließender Konturen. Der Gegensatz wäre: die hartwinklig umgebogenen Lineamente, die nicht zusammenfließen, die trennend starr umrissenen Ebenen der Malerei des saeculum XI. In solchem Reichtum ruht eine der Keimzellen, aus der die Fülle des zeichnenden Stiles erwächst, mit ihm entsteht eine der verschiedenen Konkretionen, die sich zur Wirklichkeit des Bewegungsstils verdichten. Der Reichtum an ornamentalem Beiwerk ist die auffallendste Erscheinung, welche die Prüfeninger Malerei aus den Spätwerken des Temperamentstils heraushebt.

Wie die Zeichnung – als verstärkte Konturbetonung, als Erleichterung der Farbwerte, schließlich als Synthese beider – in den Deckfarbenstil eindringt, ist hier nicht zu untersuchen⟨1⟩. Der Prozeß ist seit der zweiten Hälfte des saeculum XI ein allgemein zu beobachtender, irgendeine führende Rolle innerhalb des Wandels kommt dem Bereiche der Regensburger Malerei sichtlich nicht zu. Fraglich, ob sich dieser Prozeß überhaupt irgendwo lokalisieren läßt. Daß der konkrete Wandmalereistil Süddeutschlands im 12. Jahrhundert mit Oberitalien ursächlich verbunden scheint – davon später – darf mit dieser Grundfrage nach einer Gesinnungs-, nicht bloß Formwandlung keineswegs als identisch bezeichnet werden.

Eher könnte man sich vorstellen, daß die Umwertung des Künstlerischen aus dem saeculum XI mit der Umbildung eines der wesentlichsten Kulturträger der Zeit, dem Benediktinerorden und seinen Reformen in Cluny und Hirsau nicht nur zufällig zeitlich Hand in Hand geht⟨2⟩. Die Gleichförmigkeit im Auftreten der Anfänge des Zeichenstils in Hirsauer Klöstern und Confraternitäten aus der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts – Zwiefalten, Prüfening, Salzburg – St. Peter, Admont – ist kein Zufall; die starke Einstellung künstlerischer Aufgaben in das monastische Programm wird bereits in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, also rund hundert Jahre nach dem Beginn der Reform, als eine Verweltlichung klösterlicher Ideale zum Vorwurf gemacht⟨3⟩. ⟨Tatsächlich lag diese Einstellung nicht im Sinn der asketischen Tendenzen des Begründers, sondern setzte sich als die über dem zeitweiligen Geschehen stärker waltende Notwendigkeit mittelalterlicher Kraft hier ebenso durch wie wenige Generationen später bei den zisterziensischen Anklägern.⟩ Die Weltstellung der Hirsauer Benediktiner im Reiche der zeitgenössischen Zivilisation war groß genug, um eine derartige Initiative in künstlerischer Aufgabe ausdenken zu dürfen; ihre Domäne reicht von Mittelitalien bis an die Grenzen des sächsischen Stammes. Aber selbst wenn diese Annahme einer künstlerischen Mission der Hirsauer auch auf dem Gebiet der Malerei – von ähnlicher Geltung wie die längst erwiesene auf dem Gebiet der deutschen Architektur – richtig ist, so ist gleichwohl damit über die Entstehung der

Umwertung des Künstlerischen von flächenhaftem Empfinden der Umwelt zu tiefenhaftem Sehen nichts Ursächliches ausgesagt, sondern nur über die mögliche Verbreitung. „Der Stil ist niemals eine Folgeerscheinung äußerer Einflüsse, sondern das Geschöpf künstlerischen Geistes.“⟨4⟩. Der Entstehung kann die monastisch-geistige Reform mit ihren Bestrebungen nach einer Erneuerung des Lebensgefühls lediglich als Parallele dienen⟨5⟩.
Noch einmal den Aufbau. Ein paar Miniaturen von 1146 in dem Prüfening filiierten Kloster Biburg⟨6⟩ tragen ähnlich den Prüfeninger Chormalereien noch Prägungen übernommener Motive späten Deckfarbenstils. Zehn Jahre später entsteht in Prüfening das Glossarium Salomonis ⟨1158–1165⟩ als reines Werk zeichnender Kunst. Gleichzeitig versucht der Maler der Bilder an den Vierungspfeilern in der Prüfeninger Klosterkirche diesen Stil in die Wandmalerei zu übertragen. Zwischen 1150 und 1160 werden die Malereien in der Regensburger Allerheiligenkirche unter künstlerischen Voraussetzungen geschaffen, die dem letztgenannten Stil sich nähern. Ein Jahrzehnt später – ca. 1170 – erfolgt durch die Künstler, die an der Archivolte des Bogens im Dionysiuschor und in der Magdalenakapelle zu St. Emmeram arbeiten, die entscheidende Wendung: mit Pinselzeichnung statt mit Farbflächen Bildwirkung zu vergestalten. Der Maler in Perschen – etwa 1180 – versuchte daraus die erste Folgerung, eine Einordnung der Flächenwerte in das Plastische der Art der Emmeramer Prophetenköpfe, der in Prüll – etwa 1200 – die zweite, die Fortsetzung des miniaturistischen Zeichenstils der Bilder in der Magdalenakapelle im Sinn linearer Komposition. An Stelle des ornamental gewordenen Flächenwertes wird nun das reine Ornament treten: die Miniaturen des Clm. 2599 aus Aldersbach. Das ist der mögliche Verlauf.

Der Mittelpunkt der süddeutschen Malerei des 12. Jahrhunderts⟨7⟩ ist Salzburg. In Salzburg waren seit 1120 die Werke zeitgenössischer Bewunderung entstanden, als deren bescheidener Rest – wie es scheint – uns die erstaunlichen, machtvollen Bilder im Westbau der Nonnbergkirche erhalten sind⟨8⟩. In Salzburg eröffnet sich in den Werken der Miniaturmaler des saeculum XII ein opus von unvergleichlicher Fülle an Umfang und Inhalt, der keine süddeutsche Malerschule gleichwertiges an die Seite stellen kann. In Salzburg ist die hohe Schule der hochromanischen Kunst des damaligen bayrischen Landes.
Die Voraussetzungen sind relativ klar, wenn man sich die geschichtliche Zusammensetzung vergegenwärtigt, die Salzburg seit dem Episkopat Erzbischof Gebhards ⟨1060–1088⟩ zum Mittelpunkt der römisch-gregorianischen Partei in Deutschland macht und ihm die – wesentlich von den Hirsauern unterstützte – Zentralität der einen Hälfte der Kräfte in dem Weltkampfe um die geistige oder weltliche Hegemonie für Deutschland durch das ganze 12. Jahrhundert sichert⟨9⟩.

Gemäß dieser Zusammensetzung der treibenden Kräfte stellt sich von selbst die allein wahrscheinliche kulturgeschichtliche Kombination ein – Rom. Salzburg ist der südostdeutsche Vorort des römischen Byzantinismus in der Malerei des späten 11.–12. Jahrhunderts. So muß die einfache Folgerung der geschichtlichen Gegebenheit lauten. Regensburg hat im 12. Jahrhundert keine wesenseigene Kulturbedeutung über Salzburg hinaus. Der Baugedanke Prüfenings kommt aus dem Westen. Der baugeschichtliche Verlauf der Regensburger Werke des 12. Jahrhunderts ist im einzelnen noch unklar, aber sicher liegt – soviel ist gewiß – die Erklärung für sie nicht zuerst im Bodenständigen, Eigenen der ehemaligen Kaiserstadt. Von dem Spezialfall der Allerheiligenkapelle abgesehen, scheint das Stilgemeinsame vornehmlich nach Oberitalien zu eingestellt, längst vor dem ausgesprochen lombardischen Formgefühl der Werke von der Art der Biburger Klosterkirche oder des Portals zu St. Jakob in Regensburg ⟨10⟩. Der Regensburger Baugesinnung des 12. Jahrhunderts fehlt die einheitliche Kraft, die im 11. Jahrhundert noch fühlbar ist. Der Neubau Abt Adalberts in St. Emmeram kann sich mit einer Raumschöpfung wie dem gleichzeitigen Freisinger Dom nicht messen. In der Allerheiligenkapelle zwingt ein selten begabter Raumgestalter – der aber sicher in Regensburg nicht heimisch war – große Mächtigkeit in kleine Dimensionen; raumkünstlerisch wie formal bleibt dieser Bau ohne Nachwirkung. Die dreischiffige Hallenkirche Prüll ist ein tektonisches Wagestück ohne eindeutige und weitertreibende Erkenntnis eines neuen Raumsinnes ⟨11⟩. Die Abklärung räumlichen Empfindens im Sinne hochromanischer Ausprägung vollzieht sich in dem schönen Langhaus zu St. Jakob; reichlich spät an der Schwelle der Wandlung kultureller Zusammenhänge vom Süden nach dem Westen. Dem Portalschmuck, der ganz aus einem alpenländischen Formempfinden herauswächst, dessen Gewimmel von Mensch, Tier und Kraut in der plastisch krausen Vorstellungsgabe der Bergländer zwischen Donau und nördlicher Poebene mit ihren Heldensagen erwächst, stehen in der gleichen Kirche westländisch gelenkige Kapitellformen zur Seite, Rankenwerk und geometrische Zacken eines nordwärts heimischen Formschatzes. Einen dauernden Kontakt zeitigt also die Formberührung von Regensburg und Oberitalien im 12. Jahrhundert nicht ⟨12⟩. Die Regensburger Baugesinnung des 13. Jahrhunderts – Portal am Kreuzgang zu St. Emmeram, ehem. Synagoge u. a. – ist nach dem Westen eingestellt ⟨13⟩. Der Nachhall hochromanischer Regensburger Form in der Provinzialkunst eines Konrad von Scheyern um 1240 zeigt gerade am deutlichsten, daß das Große und Wesentliche der hochromanischen Stilbewegungen Regensburgs bald in einem Konventionellen untergeht ⟨14⟩. Das wirkliche Fortreiben künstlerischer Kraft liegt in der Richtung, in der die Aldersbacher Miniaturen einzureihen sind, d. h. in dem, was die S. 57 erwähnte Weihenstephaner Horatiushandschrift am Ende des 12. Jahrhunderts verspricht in ihren von Bewegung überfüllten Miniaturen. Und das ist gotisches Formgefühl.

Mit der Festlegung des Kernpunktes der stilistischen Bewegung in Salzburg und dem Hinweis auf Italienisches in der Regensburger Baugeschichte des 12. Jahrhunderts scheint mir Wesentliches für die Genealogie der Regensburger Wandmalerei gewonnen. Der wiederholte Versuch einer direkteren Verknüpfung dieser Formwelt mit byzantinischer Kunst⟨15⟩ widerspricht ebenso der geschichtlichen Wahrscheinlichkeit als dem zunächst denkbaren Weg der Stilübertragung. Ein anderes ist der byzantinische Stil von Hosios Lucas in Böotien, ein anderes der Stil von Prüfening und Salzburg-Nonnberg. Das Trennende der künstlerischen Formempfindung scheint mir stärker als das Gemeinsame der zeiteigentümlichen Inhalte zusamt ihrer formalen Kanonisierung. Das scheint wesentlich.

Schon anläßlich der Perschener Malereien wurde auf die Formzusammenhänge mit Oberitalien verwiesen, vermittelt durch die Südtiroler Denkmäler. Der Fall besteht nicht für Perschen allein, wenn auch da die Verbindungen sichtbarer in Erscheinung treten als an anderen Werken.

Wenn man die Formenwandlung in Rom seit den Bildern von S. Clemente bis in die Spätzeit des 12. Jahrhunderts verfolgt⟨16⟩, ferner wenn man die lombardische Ausformung innerhalb der gleichen Zeit–wo zwar Weniges, aber etwa in S. Vincento all Galliano, in Mailand, in Parma, in Como Wesentliches erhalten – in Betracht zieht⟨17⟩, wenn man zum dritten die Benediktinerkunst von Montecassino in Rechnung setzt⟨18⟩ – wie diese drei Faktoren unter sich zusammenhängen, ist hier nicht Gegenstand der Untersuchung, aber daß sie zusammenhängen, ist mir mehr als wahrscheinlich – so wird die Parallelität des kunstgeschichtlichen Verlaufes diesseits und jenseits der Alpen gleichzeitig unter Voranstellung der römischen Kunst – zeitlich wie qualitativ – doch erheblich stärker in die Wahrscheinlichkeitsrechnung des kunstgeschichtlichen Geschehens der Zeit eingestellt werden müssen als der bisher verfolgte Weg eines Überganges von Griechenland über die Adria – Aquileia und Venedig – nach dem Norden. Und dann wird sich eine nähere Erklärung für den gleichzeitigen Formkreis der Süddonaugegend von Salzburg bis Regensburg – in weiterem Sinne von Unterzell in der Reichenau bis Altbunzlau in Böhmen⟨19⟩ – und seine Herkunft zwangloser einstellen. Wird sich vor allem die stilistische Transformation der hochbyzantinischen Malerei des Ostens vom 11. Jahrhundert in die süddeutsche Malerkunst des 12. Jahrhunderts spurenhaft verfolgen und begreifen lassen.

Zugegeben: der tatsächliche Weg für das konkrete Verhältnis der Denkmäler im Einzelnen zur allgemeinen Stilbewegung ist damit lange nicht aufgestellt. Das Verhältnis im Einzelnen zu ergründen, ist mir nicht möglich geworden. Ob es je möglich sein wird – angesichts des lückenhaften Bestandes der Denkmäler, hängt von einer gründlicheren Kenntnis Oberitaliens ab, als sie mir zu Gebot steht.

Man könnte etwa die nachfolgenden Zusammenhänge vermuten–ich kehre damit wieder in den engeren Stilkreis Regensburg-Salzburg zurück – ohne aber Beweiskräftiges

sagen zu wollen. Prüfenings Frühwerk, die Chormalerei um 1130, muß nicht notwendig mit dem Salzburger Stil verknüpft sein. Aus Regensburg möchte ich es trotzdem nicht ableiten, dagegen spricht die dort nicht vorbereitete Bauform eines typischen Werkes der Hirsauer Schule. Der Stil ist einem wichtigen Werk aus dem Salzburger Kreis, der Admonter Gebhardbibel, parall, aber er ist nicht synonym. ⟨Vgl. S. 39.⟩ Im Kreise der alten großen Malerschule der Reichenauklöster existiert jedenfalls ein Denkmal der Wandmalerei, das – etwa ein Jahrhundert – älter wie das Werk der Prüfeninger Chöre diesem als stilistischer Vorläufer nicht allzu fremd wäre: der Zyklus in Goldbach am Bodensee. Das Wesentliche in der Ausformung der großen Flächenwerte in den Goldbacher Bildern kann man sich in Prüfening fortgesetzt denken ⟨20⟩ – unter Einrechnung des möglichen Wandels innerhalb der Zeitspanne, die zwischen beiden Werken liegt. Der Weg vom Westen her fände eine Stütze an dem Baugeschichtlichen.

Die Vierungsbilder in Prüfening, die Malerei in der Allerheiligenkapelle und das verbindende Glied beider, das Prüfeninger Glossarium Clm. 13002 von 1158–1165, sie setzen eine eingehende Schulung und Berührung in dem Formkreis voraus, aus dem das Antiphonar von St. Peter in Salzburg sowohl als die Nonnberger Wandmalereien hervorgingen ⟨21⟩. Hier führt der Zusammenhang – jedenfalls für Salzburg – nach Italien, möglicherweise nach Rom ⟨22⟩.

In den Malereien der Prophetenköpfe im Dionysiuschor zu St. Emmeram scheint sich der Höhepunkt der Regensburger hochromanischen Wandmalerei zu fixieren: die künstlerische Synthese des von Salzburg Empfangenen mit dem lokal Eigentümlichen der Regensburger Kunst in stärkster Form. Die Verwirklichung ist Werk einer starken Einzelpersönlichkeit ohne schulbildende Kraft. Die etwa gleichzeitige oder wenig jüngere Perschener Malerei kehrt sich einseitiger dem Gemeinsamen alpenländischer Formauffassung zu. Aus der gleichzeitigen Salzburger Kunst erklärt sich das Wesen des Miniaturstils der Stufe der Emmeramer Handschriften Clm. 13074 und 14153 als Versuch einer lokal eigentümlichen Formfortsetzung, die nun zur Reduktion wird. Wahrscheinlich müssen die Wandmalereien in der Magdalenenkapelle zu St. Emmeram unter der gleichen Voraussetzung eingeordnet werden, sicher entspringen aus der Vorherrschaft des „zeichnerischen Formalismus" in Salzburg ⟨23⟩ die Malereien in Donaustauf und Prüll. Das Verkündigungsbild in Prüll und die Miniaturen des Aldersbacher Clm. 2599 endlich verbindet – als Gemeinsames gegenüber dem durch die Zeit bedingten stilistischen Unterschied, in dem ich aber eine Fortführung nicht Unterbrechung der in Prüll eingeleiteten Formprozesse sehe – das Gleichartige künstlerischen Sehens in Bezug auf das Linearornament, das bodenständig gegebene Ausformungen – die Motive der Ornamentik führen zurück bis zum Emmeramer Clm. 13074 – unter neuen Gesichtspunkten verarbeitet ⟨24⟩.

Diese gesamte Malerei ist ausschließlich und bedingungslos von der Architektur bestimmt. Sie denkt „in architektonischen Kategorien" ⟨25⟩. Von den Funktionen des Malers: Licht, Farbe, Ton, hat keine ein Recht über das Maß hinaus, das die Aufgabe der architektonischen Dekoration als einer Steigerung des zeitbestimmten Raumsinnes erlaubt. Wie beim Wandteppich, beim Glasgemälde ist alles ins Flächenwirksame aufgelöst. Jede Linie der Innenzeichnung, jeder Akzent plastischer Modellgestalt wird zum ornamentalen Wert der Bildebene. Diese Kunst kennt keine Rücksichten für Realismus irgend welcher Art. Wie Pfeiler an Pfeiler den Rhythmus der Längsbewegung in der flachgedekten Basilika anschlägt, Stein an Stein den Rhythmus des aufsteigenden Rundbogens abklingen läßt, so stehen in Prüfening die Heiligen an den Chorwänden, folgen in St. Emmeram die Prophetenbüsten dem Zug der Archivolte. Wie der Hochaltar in hinausgerückter Apsis die Summe räumlicher Einzelgesichte zusammenfaßt, so umspannt der Perschener Christus die Einzelgestalten als Attribute seiner Einheit. Den laut gesprochenen Orationen der Liturgie vergleichbar bilden die Spruchbänder eine elementarste Verbindung zwischen Geschehen und Umwelt. Diese Kunst ist keine Illustration für den Laien, kein anschaulich unterrichtendes Darstellen religiöser Inhalte, sie existiert zuerst für den Eingeweihten, der den Zusammenhang der Inhalte als selbstverständliches Wissen in sich trägt. Was hätte ein bis in die Einzelheiten rein theologisch ersonnener Inhalte Erschaffenes, wie die Allerheiligenliturgie in der Hartwigskapelle am Domkreuzgang dem Laien vermitteln können. Was bedeuten für diesen selbst die allgemeineren Inhalte des jüngsten Gerichts in der Perschener Totenkapelle mehr wie die lateinisch gesprochenen Begräbnisorationen.

Zu einer volkstümlich anschaulichen Ausdrucksform bildet diese Kunst noch lange nicht die Brücke, so sehr inhaltlich ihr Tun mit dem Kommentarengeist der theologia monastica zusammenhängend dorthin führt. Dem Laien wird keine Verbindlichkeit der Inhalte gegeben, vielmehr eine Verbindlichkeit des Ausdrucks. Für ihn existiert diese Kunst als Gefühlswert, vergleichbar dem wogenden Fluten des Chorgebets, dem Andante der Prozession, homogen dem Rhythmus von Pfeilerreihen und Säulenfolgen. Darin das Erschütternde, das Zwingende ihres Stiles ⟨26⟩.

Dargestellt wird die eng umschriebene und Alles der Zeit umspannende Welt der christlichen Heilslehre: Altes und Neues Testament und seine Beziehung zu einer idealen Gegenwart in der subtil und kompliziert gewordenen Konkretion scholastischer Vorstellungen. Nur am äußersten Rand dieser Atmosphäre bewegt sich Flüchtigeres, Vorstellungen geschichtlicher Natur, wie Schlachten oder Feierszenen in zeitgemäßer Aufmachung. Das Flüchtige bleibt im Bereich des Miniaturmalers. Wenn in einem Prüfeninger Vierungsbild oder auf einem Augsburger Wandteppich der aktuelle Gedanke der Zeit, die Investitur, bildliche Gestalt annimmt, so ist sofort über den Vorgang hinaus die künstlerische Linie in das Typische gesteigert.

Es ist kein geschilderter Vorgang, keine Erzählung einer geschichtlichen Begebenheit, vielmehr eine Affirmation, die dem Leitgedanken der Zeitströmung ein Denkmal setzt. Dieses eine Beispiel mag die Stellung der Zeitgenossen zu den biblisch-geschichtlichen Inhalten andeuten: es sind nicht Realitäten, sondern Beziehungen auf das Letzte. Die Anagoge, das Heilbringende solchen Geschehens, in dem alles positiv oder negativ zuletzt endigen muß, ist das Wesentliche. Der Aufstieg der Heilbegnadeten zur Seligkeit oder die Verdammung, die himmlische maiestas und die Zeugenschaft von dieser Herrlichkeit ist der Inhalt.
Die Typen sind eng umschrieben: der segnende Christus, die dienenden oder machttragenden Engel, die Apostel, voran der greise Petrus, der feurige Paulus, die virgo perennis als ekklesiastisches, die virgines und continentes als monastisches Ideal, die conjugati und laici zuletzt, kurz die vier Stände der Welt⟨27⟩. Selbst ohne Kommentar wird es relativ rasch möglich, den einzelnen, seit Jahrhunderten festgehaltenen Typ der Person zu erkennen und etwa zeitzufällige — den mönchischen Asketen des Hirsauer Ideals im Nonnberger Benediktus z. B.⟨28⟩ — vom allgemein geltenden zu scheiden. So festgefügt ist der Vorstellungskreis dieser Welt.
Gleichwohl, wie viel Unterschied, wie viel Anderssein, wenn man einen byzantinischen Petruskopf des IX. und einen deutschen des XII. saeculum als Form neben Form betrachtet. Zwei gänzlich andere Inhalte in einem Gefäß. Über die Jahrhunderte hinweg eine Universalität von Gedanke und Gefühl, vor der kein Ich bestehen kann, in den Jahrhunderten das vorwärtstreibende Streben des menschlich Einzelnen, Eigenen in seiner bodengebundenen Umgrenzung in Stärke und Unkraft: Mittelalter.
Im 12. Jahrhundert rundet sich eine der großen Linien künstlerischen Geschehens, in denen eine Gesamtheit der Kräfte des westeuropäischen Abendlandes beschlossen liegt, zum Kreis. Der formale Reichtum innerhalb dieser Staffel — zur leichteren Orientierung das Hochromanische benannt — in dem Bau mittelalterlicher Auftürmung berührt symbolisch, es ist die Formruhe, die — vielleicht notwendig — jeder großen Bewegtheit ⟨in diesem Fall dem Gotischen⟩ vorangeht. Das Hochromanisch benannte ist kein Höhepunkt, sondern ein Übergang.
Denn das Eine scheint gewiß: das 12. Jahrhundert ist eine Zeit der Formprägungen mehr, denn eine Zeit der Inhalte. Jedenfalls für Deutschland und Italien, aber schließlich auch für den Westen. Vor den Visionen der Bilder aus der Zeit der Ottonen kann das ebenmäßig formal Abgewogene der Stauferzeit nicht gleichwertig bestehen als Kraft. Es hat keinen zielstrebenden Zusammenschluß, der weiter führt als bis zu den Werken des Naumburger Stils. Die visionäre Wucht, die da und dort aufblitzt in frühen Werken des saeculum XIII, deutet auf eine Wiederkehr des Temperaments. Die Erfüllung dieser Kraft mit der Form aber vollzieht sich anderswo — im Westen. Geschichtlich bedeutsam bleibt die Universalität der Anfänge dieser Bewegung.

ANMERKUNGEN.

⟨1⟩ Vgl. Wilhelm Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends, Trier 1891 ⟨Westdeutsche Zeitschrift, E. H. VII⟩, S. 158, 354 ff. — Eine Untersuchung der Genesis des Zeichenstils hätte v. a. festzustellen, inwieweit Lineares dem „Byzantinischen" widerstrebt, inwieweit es Eigenarten westeuropäischen und orientalischen ⟨d. h. nicht oströmischen⟩ Empfindens — irisch-keltisches und syrisches — entspricht. — ⟨2⟩ Dazu neuerdings Gg. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I ⟨Berlin 1919⟩, S. 148–149. In ähnlichem Sinn Kunstdenkmäler Stadtamhof ⟨München 1914⟩, S. 219. — ⟨3⟩ P. Giseke, Die Hirschauer während des Investiturstreits, Gotha 1883, S. 43. — ⟨4⟩ Wilhelm Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter, Straßburg 1894, S. 58. — ⟨5⟩ Die Hirsauer Regel betont ausdrücklich im Sinne der kluniazensischen Reform die „humilitas". Sie legt Wert auf die Propaganda unter den niedrigen Laien durch vorbildliche Tat. Der ideelle Mittelpunkt ist Monte Cassino, wo in der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts kulturelle Bestrebungen aller Art sich kreuzen. — ⟨6⟩ Vgl. Kunstdenkmäler Stadtamhof, S. 216. — ⟨7⟩ Nachrichten über Wandmalereien in südbayrischen Klöstern im 11. Jahrhundert ⟨namentlich Tegernsee und Benediktbeuren⟩ vgl. J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 129–131. J. A. Endres, Romanische Deckenmalereien zu St. Emmeram, a. a. O. S. 205 ff. M. Hartig, Über Scheyern, im Jahrbuch des Vereins für christl. Kunst in München 1916, S. 6, Note 3. — ⟨8⟩ Paul Buberl, Die Wandmalereien im Kloster Nonnberg, passim, bes. S. 45–46.
⟨9⟩ Swarzenski, Textband, S. 57 ff. Vgl. a. Janner, Geschichte der Bischöfe von Regensburg, II, passim. — ⟨10⟩ Vgl. dazu Adolf Goldschmidt, Die Bauornamentik in Sachsen im 12. Jahrhundert, Monatshefte für Kunstwissenschaft, III ⟨Leipzig 1910⟩, S. 299–314. ⟨11⟩ Gg. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I, S. 124–125. — ⟨12⟩ Wie selbst äußerlich intensiv der Bauverkehr mit Oberitalien in Regensburg in der 1. Hälfte des XII. Jahrhunderts war, dafür ist die Tätigkeit von Comaszener Bauleuten an St. Mang in Stadtamhof und Niedermünster in Regensburg ein Beispiel; vgl. Gg. Hager, Mittelalterliche Bauten Regensburgs, München 1896, S. 10, ferner B. Sepp, Paul und Gebhard, die Gründer des Klosters St. Mang, Verh. d. Hist. Vereins d. Oberpfalz, XLVI, 265 ff.; wo die Belege abgedruckt. ⟨13⟩ Hermann Graf, Altbayrische Frühgotik, München 1918, S. 28, 68–70.
⟨14⟩ Joh. Damrich, Ein Künstlerdreiblatt des 13. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern, Straßburg 1904; ferner M. Hartig, Scheyern, Jahrbuch d. Vereins f. christl. Kunst in München, III ⟨1916⟩, S. 6. ff. Die richtigere Bewertung der Scheyrer Miniaturen bei Gg. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I, S. 357. — ⟨15⟩ Vgl. Paul Buberl, Die Wandmalereien im Nonnbergkloster, S. 54 ff. P. Clemen. a. a. O. passim, bes. S. 756, 767. — ⟨16⟩ Josef Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Freiburg 1915 ff, II, S. 1198 – 1202, IV, 239 – 242 ff. Die Bedeutung der Monte Cassinensischen Schule ist wohl zu stark betont, aber jedenfalls im Grund das Richtige getroffen, vgl. dagegen Buberl, a. a. O., S. 68–70. — ⟨17⟩ Pietro Toesca, La Pittura e la miniatura nella Lombardia, Mailand 1912, S. 43 ff, 58, 77. Vgl. bes. Como, S. 97 ff; S. Celso in Mailand, S. 124 ff; und Baptisterium in Parma, S. 143. — ⟨18⟩ Vgl. Gg. Graf Vitztum, a. a. O., S. 57, 61, wo die Hauptliteratur. — ⟨19⟩ Podlaha-Sittler, Bezirk Karolinental der Kunsttopographie Böhmens, Prag 1903, S. 68 ff. Die Datierung dort unhaltbar. Über die richtige Datierung von Reichenau–Unterzell vgl. Gg. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler III ⟨Berlin 1908⟩, S. 421; Geschichte der deutschen Kunst I, Tafelband, S. 362. — ⟨20⟩ Der Stil der Wandgemälde in Goldbach scheint mir dem Prüfeninger Stil näher zu stehen wie der in Burgfelden, obwohl letzteres zeitlich jünger ist und vielleicht sogar topographisch näher liegt – im Hinblick auf die Herkunft des Abtes Erbo in Prüfening. Die richtige Einordnung von Goldbach und Burgfelden bei Gg. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I, 146–147.

Vgl. a. Clemen, a. a. O., S. 757, Note 60, wo die Literatur und bisherige Datierung kritisch zusammengestellt. Die „stilistische Übereinstimmung zwischen St. Georg in der Reichenau und Goldbach" ⟨Clemen⟩ ist aber nur allgemeiner Natur, eine Gleichzeitigkeit folgt daraus m. M. nicht. — ⟨21⟩ Vgl. Kapitel II, S. 42.

⟨22⟩ Daß die Berührung mit byzantinischer Formwelt innerhalb dieser Stufe stärker ist als sonst im Bereich der Salzburg–Regensburger Malerei festgestellt werden konnte, läßt sich nicht bestreiten. Fraglich erscheint mir nur die Konstruktion einer direkten Fühlungnahme mit Griechenland auf dem Wege über Aquileia. ⟨Buberl, a. a. O.⟩ Byzantinische Vorbildungen — oder Parallelbildungen — in Form und Ornament mit den Werken des Zeichenstils der Miniaturen können ebensogut in den alten Mosaiken der alten Nordkirche zu St. Giusto in Triest gesehen werden. Die Wandmalereien in Aquileia beweisen nur, wie der große oströmische Kunstschatz immer wieder inspiratorisch in den Geist des Abendlandes eindringt, was aber auch jedes andere byzantinische Werk Italiens beweist, zurück bis Ravenna. Sowohl das Temperament des XI. wie die Bewegung in der Formanschauung des XII. saeculum wird aus dieser Quelle geleitet, vermöge verschiedener Einstellung des Gesamtempfindens, die bestimmt ist durch Lagerung und Zeit. Vgl. a. Lanckoronski-Swoboda, Der Dom von Aquileia, Wien 1906, S. 96 ff.

⟨23⟩ Swarzenski, Textband, S. 93. — ⟨24⟩ In Clm. 14399 ⟨Ambrosii Hexaëmeron aus St. Emmeram in Regensburg, vgl. Bildprobe Tafel 1r.⟩ und 13074 ⟨Vita apostolorum, vgl. o. S. 43⟩ begegnet zuerst in den Regensburger Miniaturen ein Verfahren, das an Stelle der alten, noch dem Deckfarbenstil entsprechenden Randborten ausgesprochen gewebmäßig gesehene Reihungen ornamentaler Motive ⟨Blütensterne, Rauten⟩ einführt. In Clm. 14399 ist dieses — in der Salzburger Schule im Perikopenbuch von St. Erentrud mit den Bordüren aus kufischen Schriftzeichen, z. B. Swarzenski, Tafelband, Abb. 172⟩ vielleicht angedeutete, sicher aber erst im Prager Psalter ⟨Swarzenski, a. a. O., Abb. 218 ff.⟩ klar verfolgte — Prinzip stellenweise schon Motiv der Flächenfüllung geworden, z. B. auf fol. 21 ⟨Erschaffung der Gestirne⟩, wo die Scheibe des Weltalls mit einem — hier stoffinhaltlich noch begründeten, also in diesem Fall imitativen — Sternmuster gefüllt ist, das in der Darstellungsform vollkommen an textile Rapporte erinnert. Wie diese gewebhafte Ornamentik in das Bild selbst eindringt, zeigt dann am Ende des 12. Jahrhunderts der S. 57 erwähnte Weihenstephaner Clm. 21563 in der Art der Gewandbehandlung des hl. Stefan auf dem Widmungsblatt. Das ist ausgesprochen heraldischer Stil. In gewissem Grad leitet die Spur dieser Ornamentistik — das Heraldische im Gegensatz zum Imitativen — zurück bis zu den Prüfeninger Chorbildern, d. h. allgemein bis zu den Anfängen des Bewegungsstils, innerhalb dessen Ablauf das reiche Ornamentband den notwendigen Kontrapost zum Fluß der Falten bildet. Aber erst innerhalb der Einstellung auf die Zeichnung scheint mir das wesentlich Neue — die heraldisch gesättigte Ornamentfläche an Stelle des realistischen Formschatzes der Falten — erkannt und als Weg zu einem völlig neuen Stilempfinden — dem Gotischen — erobert zu werden. ⟨Zu beachten wären in diesem Zusammenhang die Ornamente der dem späten 12. Jahrhundert angehörigen Tonfliesen aus St. Emmeram in der Sammlung des Hist. Vereins Regensburg; Abb. bei Walderdorff, S. 314 und Hildebrand, S. 43, 71.⟩ Nicht als ob damit das Gotische irgendwie begründet werden möchte, es handelt sich lediglich um eine der vielen Vorausbildungen, die jener größten künstlerischen Einheit vorangehen. — ⟨25⟩ Gg. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I, S. 149.

⟨26⟩ J. A. Endres, Romanische Deckenmalerei in St. Emmeram, a. a. O., S. 76, legt Nachdruck auf die zeitgenössische Kommentierung der Wandmalerei bei Honorius Augustodunensis als „laïcorum litteratura". ⟨Honorius, gemma animae I, 132; bei Migne 172.⟩ Daneben nennt aber Honorius als zweiten Faktor „ut domus tali decore ornetur", als dritten „ut priorum vita in memoriam revocetur". Die Ausschmückung des Gotteshauses steht an

zweiter Stelle, weil offenbar auch Honorius den Vorwurf der Verweltlichung, den die asketische Richtung in solcher Kunstentfaltung sah, empfindet und mit dem Einwand, es handle sich um notwendiges Lehrmaterial für den Laien, gerade einer spezifisch von der asketischen Richtung begünstigten Gesinnung, der Propaganda in der Laienwelt ⟨vgl. Note 5⟩, entgegenkommen will. Das bekräftigt noch einmal die dritte ⟨anagogische⟩ Auslegung: durch die gemalte Darstellung das Leben der ⟨vorbildlichen⟩ Vorfahren in Erinnerung zu rufen. Es darf nicht vergessen werden, daß die Zeit der letzten Salier und ersten Staufer den Zwiespalt zwischen Idee und Weltwirklichkeit — zwischen humilitas und potestas, Askese und Macht — schwer empfindet und gerade diese Zerrissenheit kennzeichnet den Sinn der Schriften des Honorius.
⟨27⟩ Giseke, a. a. O., S. 55, namentlich der Begriff der „religio quadrata", wie er in der vita Gregorii aufgestellt ist, scheint zeitbezeichnend. — ⟨28⟩ Vgl. was Giseke über das zeitgenössische Ideal des Mönches anführt. ⟨S. 25 ff.⟩ Dazu die auch von Buberl a. a. O., S. 36, betonte ungewöhnliche Darstellung des hl. Benediktus in den Nonnbergbildern, die ganz dem Hirsauischen Ideal entspricht.

IV. DIE TECHNIK.

DIE romanischen Wandmalereien des Regensburger Kreises sind al secco auf Freskounterlage ausgeführt. Die Malereien waren übertüncht und sind zumeist um das Jahr 1900 herum aufgedeckt worden. Der größte Teil der Werke muß leider aus dieser Betrachtung ausscheiden, weil die Bilder vollständig restauriert wurden, und außerdem durch Einlassen mit Wachslösung den ursprünglichen Materialcharakter verloren haben⟨1⟩.

Man macht sich leicht einen falschen Begriff von dem Zustand aufgedeckter Wandbilder. Selten, daß größere Stücke im Zusammenhange gefunden werden. Die meisten Bilder waren wohl schon vor ihrer Übertünchung schadhaft, und die Art der Seccomalerei bringt es mit sich, daß von ihr sehr viel beim Aufdecken zugleich mit der Tünche abgehen mußte. Viele Stellen der Freskountermalung stehen neben solchen der Seccoübermalung und neben ganz abgesplitterten oder früher schon mit Mörtel verputzten Stellen, so daß es leicht zu Mißverständnissen über Art und Reihenfolge ihrer Technik kommen kann.

Die Farben verblassen auch bald nach der Aufdeckung, weil sie Feuchtigkeit an die Luft abgeben. Oft spielen Beleuchtungsschwierigkeiten eine Rolle und so kommt es dann, daß man nicht selten in der Photographie einen geschlosseneren Bildeindruck erhalten kann als vor dem Original, und daß man sich manchmal abmühen muß, Zusammenhänge in einzelnen Bildteilen zu finden.

Der Untergrund der Malereien ist ein feiner Mörtelputz auf Hausteinen und wechselt in der Stärke. Für gewöhnlich beträgt er 1 – 1 1/2 cm, enthält feinen Quarzsand und viel Kalk. In verschiedenen Fällen liegt über dem Feinputz noch eine sehr starke Kalktünche. In diese nasse Kalktünche oder den nassen Verputz wurden mit lichtem Ocker dünne flüssige Konturen mit Schleppern gezogen und nach kurzem Anziehen, noch ins Nasse, eine flächige Tönung über die Fleischteile und Gewänder mit lasierendem lichten Ocker gelegt. Diese Freskotöne haben im Gegensatz zur Seccomalerei „abgebunden" d. h. sie lösen sich nicht in Wasser, boten so eine gute Grundlage für die nachfolgende Seccomalerei und ließen sich ohne Schaden nässen, wie es diese Malerei erfordert. Die Kalktünche erhöhte natürlich außerordentlich die Leuchtkraft und das Feuer dieser Ockertöne und ihre Bindung al fresco.

Nach der Freskoaufzeichnung ließ man das Bild trocknen und malte al secco zu Ende, indem man die Farben mit Kalk mischte, sie also deckfarbig auf der lasierenden Freskoaufzeichnung in Ocker verwendete. Immer wurde die zu bemalende Fläche vorher genäßt, wodurch die Farben den weichen schwimmenden Charakter bekamen. Das Bindemittel dieser Übermalung war organischer Natur. Ob es Topfen-Kaseïn mit Kalk gelöst, oder ein Ei-Malmittel war, wird sich wohl kaum mehr feststellen lassen. Beide Mittel finden sich frühzeitig in den Malerhandschriften.

Die Zahl der verwendeten Farben ist eine sehr geringe. Die Hauptfarbe bilden gelbe Ocker, ein lichter, sehr feuriger und ein dunkler stumpferer Ocker, und neben diesen rote gebrannte Ocker oder entsprechende Erdfarben. Auch hier ein hellerer, warmer Ton, zwischen gebranntem Lichtocker und Englischrot, und ein dunkler, kalter, dem Caput mortuum ähnlich. Die Verwendung von Mennige und Zinnober ist aus der Art einzelner, offenbar schwarz gewordener Stellen in roten Draperien usw., wahrscheinlich, aber nicht bewiesen. Das Blau kann seiner Art nach nur Ultramarin sein. Seltener findet sich ein grünlicher, lichter, lasierend aufgetragener Ton, der nur ein Kupfersalz sein kann. Die Analyse bestätigte einwandfrei diese Vermutung ⟨2⟩. Schwarz konnte mit Sicherheit an keiner ⟨unrestaurierten⟩ Stelle gefunden werden.

Die schlechte Haftung der deckfarbigen Stellen, von denen verhältnismäßig wenig erhalten ist, läßt es als sehr wahrscheinlich gelten, daß als Weiß nicht der gelöschte eingesumpfte Grubenkalk, sondern ein getrockneter, gepulverter und besonders behandelter Kalk, wie ihn Cennini als „Bianco San Giovanni" beschreibt und rühmt, Verwendung gefunden hat. An sich haften ja Farben über dem Kalkhäutchen des Fresko schlecht, aber dieses Bianco San Giovanni hat — wie das Weiß, das nach Angabe des Athosbuches aus alter Kalktünche ⟨kristallinisch kohlensaurem Kalk⟩ herzustellen ist, die die Zunge nicht mehr ätzt — keine Bindekraft mehr, sondern ist nur eine weiße Farbe, gleich der Kreide, also kohlensaurer Kalk. Solches Weiß hat den Vorteil leichterer Behandlungsfähigkeit, da es nicht so rasch anzieht und stockt wie der Grubenkalk und beim Trocknen auch nicht so stark herausplatzt wie dieser. Kaseïn und Grubenkalk bilden eine sehr feste wasserunlösliche Verbindung, Kaseïnkalk, die sich besser hätte erhalten müssen. Dem Weiß der Lichter wurde wohl ein wenig Ocker beigegeben, um es auf den warmen Ockertönen der Unterlage nicht so kreidig kalt, und um es als trübe wirkendes Medium nicht zu bläulich erscheinen zu lassen. Blau wurde mit einer Ausnahme hier überall mit Ocker unterlegt, wodurch die Töne weniger kalt und kreidig auftrockneten und nicht aus der Gesamtstimmung des Bildes herausfielen.

Die Malweise war eine außerordentlich einfache, aber großer Wirkung fähig. Man malte, vorsichtig untertuschend, vom Hellen ins Dunkle, setzte dann die Kalklichter breiig und kräftig auf, und vertiefte schließlich Konturen und Innenzeichnungen der Farbflächen. Die Töne sind frisch hingesetzt, schichtenweise übereinandergelegt und

nirgends ineinander vertrieben, wie bei den restaurierten Teilen. Klar steht Ton, Helligkeit und Dunkelheit nebeneinander. Die Malerei ist schattenlos, rein flächig: eine Umrißzeichnung mit lokalfarbig bemalten Flächen. Es finden sich nirgends Licht- und Schattenmodellierungen wie auf den früheren Werken in Goldbach und Oberzell a. Rh., oder Grünuntertuschungen des Schattens, wie sie der ungefähr gleichzeitige Theophilus Presbyter und ferner das Athosbuch nach byzantinischer Art angeben.

In *Prüfening* befinden sich die künstlerisch wertvollsten dieser Reste romanischer Wandmalerei. Der Hauptchor ist leider völlig restauriert und hat durch starkes Einlassen mit Wachslösung seinen ursprünglichen Charakter völlig verloren.

Die Bilder der Nebenchöre, von denen der rechte, der Benedictuschor, die wertvollsten Arbeiten enthält, sind dagegen unberührt bis auf eine leichte, sachgemäß ausgeführte Kaseïnfixierung.

Über Hausteinen liegt ein feiner Mörtelputz, der nach der Analyse eines herausgefallenen Stückes aus 54,6 Teilen Quarzsand und aus 45,4 Teilen Kalk besteht. Auffallend ist der hohe Kalkgehalt. Nach Analysen rheinischer romanischer Wandmalereien ⟨3⟩ fand sich dort durchgehend nur ein Verhältnis von fünf Teilen Sand zu einem Teil Kalk, aber ebenfalls der Grund in einer Masse aufgetragen. Die Quarzkörner sind fest vom Kalk umschlossen, was darauf hinweist, daß sie in richtiger Weise, trocken, dem Kalk zugefügt wurden. Der Mörtel ist wohl porös, aber nicht brüchig. Der Verputz ist an den Stellen, wo er zu Tage liegt, durchschnittlich $1-1^1/_2$ cm dick, an manchen Stellen wegen der Ungleichheit der Hausteine aber viel dicker, bis an 4 cm. Über dem Verputz liegt eine sehr starke Kalktünche. Der Verputz ist nur roh mit der Kelle geglättet und fängt in seinen Rauhigkeiten Lichter und Schatten, was der Farbe große Lebendigkeit verleiht. Deutlich sieht man an vielen Stellen die flüssigen Ockerkonturen und die ockerige Innenzeichnung der Gesichter und Hände in Fresko.

Der erste Eindruck der Malerei ist ein warmer und lichter; die durchgehenden gelben Ockertöne, die Hauptfarbe der Bilder, geben dem Ganzen eine Wärme, die bei Wandmalereien sonst selten zu finden ist.

Die breit und skizzierend gemachte Seccomalerei ist offenbar auf Entfernung berechnet gewesen, während man jetzt durch einen späteren Einbau direkt unter der Decke steht. Dabei ist die Gefahr branstiger Wirkung, die bei dem Kontrast gelb zu rot leicht eintritt ⟨siehe die restaurierten Teile⟩, durchaus vermieden. Die kalten kalkgemischten Rot stehen prächtig zu dem leuchtenden Ockergelb und Ockerrot und dem sparsam verwendeten Blau. Köpfe und Hände sind breit hingesetzt; die Lichter, schwimmend ins Nasse gemalt, fließen so mit dem Lokalton des Fleisches zusammen, daß ihre Begrenzung kaum festzustellen ist. Die malerische Wirkung des Originales, die durch die sehr reichen, licht wirkenden, nur manchmal durch kräftige

Drucker hervorgehobenen ockerigen Außenkonturen verstärkt wird, wirkt in der Photographie durch den Gegensatz der Ockertöne zu den Kalklichtern härter, zeichnerisch schärfer. An den restaurierten Bildteilen wirken die Konturen, die gleichmäßig breit und dunkel herumlaufen dagegen wie Verbleiungen und Schnüre, und lassen die Figuren wie aufgeklebt erscheinen. Die Hintergründe sind meist licht gehalten; die Ornamente sind in ihrer künstlerisch freien Behandlungsweise, den kräftigen, sicher sitzenden Lichtern und dem erlesenen, farbigen Geschmack, ein Genuß für den kundigen Beschauer. Man sieht in Allem, daß hier ein großer Könner am Werk war.

Die Pfeilerbilder in Prüfening zeigen nicht den feinen Geschmack und das hohe künstlerische und technische Können wie die Chorbilder. Der Grund ist ein glatt abgezogener, viel weniger kalkreicher und darum grauerer Verputz, ohne Kalktünche. Die Konturen wirken gleichmäßig stark und einförmig gegen die der Chorbilder. Der Hintergrund, und bei manchen Figuren auch die Haare, Augenbrauen und Bärte sind mit reinem Ultramarin gemalt, der aber hier nicht mit Ocker unterlegt ist, und darum grell und störend die Gesamtwirkung der Bilder zerreißt. Die Bilder sind rein zeichnerisch aufgefaßt, in kolorierendem Umrißstil; man sieht nur Spuren von Deckfarben und von einer Lichthöhung. Auf dem glatten Verputz hielt offenbar die Farbe schlecht. An den meisten Stellen steht der reine graue Verputz, der bei der farbigen Gestaltung auch vielfach mitbenützt wurde. So in den Bärten, deren Konturen und Innenzeichnung mit Ultramarin gegeben sind, in den Spruchbändern und Gewändern. Es findet sich ein grüner, lasierend aufgetragener Ton, sehr wahrscheinlich eine Kupferfarbe. Die Schwerter in dem Bilde der Schwertverleihung sind wohl durch Oxydation von Mennige oder Zinnober tiefschwarz geworden. Auch sonst finden sich einige oxydierte Stellen, daneben aber auch störende moderne Verstärkungen von Konturen mit Kohle ⟨durch den Restaurator?⟩.

Die *Allerheiligenkapelle im Domkreuzgang* bietet nur noch wenig Gelegenheit zu technischen Feststellungen, da die Malereien völlig restauriert und ganz besonders stark mit Wachs eingelassen wurden. Der Verputz ist glatt und scheint infolge seines grauen Tones ohne Kalktünche aufgetragen worden zu sein. Lediglich im Tonnengewölbe des Einganges zeigen zwei Figuren an der Decke noch die ursprüngliche Art der Höhung mit Kalkfarbe und die Verstärkung des Lokaltones durch kräftig aufgesetzte Vertiefungen in den Draperieen.

In *St. Emmeram* finden sich in der *Magdalenenkapelle* unberührt gebliebene Gemäldereste. Der Verputz ist der übliche mit starker Kalktünche, darüber die Freskountertuschung, die in dem Bilde: Zosimas findet Maria in der Wüste, deutlich an vielen Stellen hervortritt. Erdfarben, Gelb und Rot zu Weiß, sind auch hier die hauptsächlichsten Farbwerte, sowie ein sehr lichter grünlicher Ton ⟨ein Kupfersalz⟩ neben einem tieferen ockerunterlegtem Blau ⟨Ultramarin⟩. An dem Bilde einer

Anbetung über der Eingangstür zeigt die dritte stehende Figur noch ganz die deckfarbige Übermalung und die bündelartig aufgesetzten Lichter dieses Stiles. Im ganzen steht diese Malerei technisch unter der des Prüfeninger Chores.

Der *Dionysiuschor in St. Emmeram* ist konserviert worden und läßt auch infolge der ungünstigen Situation der Malerei nur wenig Feststellungen zu. Der Chorbogen zeigt – soviel sich bei der sehr großen Höhe der Objekte erkennen läßt – eine durchgehende Stimmung auf Rot über Ockertönen. An einem Kopf sind die aufgesetzten Lichter deutlich erkennbar; sie wirken aber so kühl bläulich, daß man vermuten kann, es sei ihnen nachgeholfen worden. An den spärlichen Resten im Chor zeigt sich, daß diese Malerei künstlerisch höchst bedeutsam gewesen sein muß. Auch hier herrschen Gelb und Rot vor, und prächtig stehen diese Farben zueinander noch in dem Bruchstück einer Bischofsfigur, rot in rot auf gelbem Grunde, und in Figurenresten am Bogen selbst. Der Körper des gekreuzigten Petrus zeigt starke rote Konturen, die sicher ergänzt sind.

Auch das Bild in *Karthaus Prüll* muß wegen völliger Restaurierung in der Hauptsache ausscheiden. Der Grund ist glatt. Das Bild ist eine mehr kolorierte Umrißzeichnung, ohne noch erkennbare Lichthöhungen. Abweichend von den übrigen Bildern sind nur die Heiligenscheine, die Vertiefungen zeigen, in denen wahrscheinlich Steine eingelegt waren.

Die Bilder in *Niedermünster* sind in ihrem Charakter durch Nachkonturieren und Einlassen mit Wachs sehr verändert und lassen keine technischen Fesstellungen mehr zu.

Perschen vermittelt gegenwärtig am besten eine annähernd geschlossene Vorstellung des ursprünglichen Aussehens einer romanischen Wandmalerei. Obwohl auch hier große Bildteile abgesplittert sind, und andere durch aufsteigende Wandfeuchtigkeit und grüne Moose Schaden leiden. Die Ausfüllung von Rissen mit Zement geschah hier nicht gerade mit zarter Rücksichtnahme auf die alten Bildteile. Auf Haustein und Mörtelputz liegt, wie bei den Prüfeninger Chorbildern, eine starke Kalktünche. Auch zeigen sich wieder die ockerigen Freskotöne und die teilweise, wie im Christuskopf, erhaltenen ornamental aufgesetzten schwimmenden Lichter, die durchaus im Lokalton des Fleisches bleiben. Ebenso ist die ockerige Abschattierung mit Halbtönen im Christuskopf gut erhalten. Weich und fließend sind auch hier die warmen Ockerkonturen, die die Figuren nicht aus der Wand herausschneiden, und die durch Tiefen an notwendigen Stellen verstärkt sind zur Hebung des Gesamteindruckes. Die Farbe wirkt überall locker, durchaus nicht schwer; das Ganze macht einen lichten, warmen Eindruck, der noch gehoben wird durch den Kontrast lichtblaugrüner Hintergründe ⟨Kupferfarbe⟩ zu den satteren Ockertönen. Die Draperien sind in Ockertönen, seltener in hellem und warmem Rot gehalten und mit kräftigen Innenkonturen vertieft. Die Köpfe wirken teilweise überraschend lebendig, besonders das Grau der Haare und Bärte ⟨aus Blau gemischt?⟩ steht vorzüglich zu den einfachen

Tönen des Fleisches. Der jugendliche Kopf eines Apostels mit rötlichem gelockten Haar, links vom Eingang, ist ganz in Deckfarben erhalten und zeigt gegenüber den ockerigen Gesichtstönen der anderen Figuren eine leicht rötliche Tönung. Einfach und wirkungsvoll im Kontrast sind auch die Schachbrettmuster unter den Aposteln. Im roten Mantel der Christusfigur sind ausgedehnte Stellen zu schwarz oxydiert, sehr wahrscheinlich Mennige〈3〉.

ANMERKUNGEN.

〈1〉 Bei der Seltenheit romanischer Wandgemälde in Deutschland müßte von aller Restaurierung abgesehen werden, und die Bilder sollten in ihrem ursprünglichen Zustande möglichst erhalten bleiben. Nur eine leichte Kaseïnfixierung könnte in Frage kommen, niemals aber eine Art der Konservierung, wie die mit Wachslösung, die die Art des verwendeten Materials so völlig verändert und dadurch die Bilder entwertet.

〈2〉 Die vom Chemiker Dr. Karl Fiedler, München, ausgeführten Farbanalysen ergaben folgende Resultate: Der grüne Farbstoff löst sich leicht in verdünnter Salzsäure. In Lösung war hauptsächlich Kupfer, Spuren von Eisen, Aluminium, Kalzium und Magnesium. Es handelt sich daher um einen Kupferfarbstoff. Ob es sich um ein essigsaures Kupfer〈Grünspan〉 oder um Kupferkarbonat handelt, konnte bei der geringen Menge des Farbstoffes nicht festgestellt werden. Der blaue Farbstoff löst sich leicht in Salzsäure, ist glühbeständig und daher als ein Ultramarinblau anzusprechen. Der hell- und dunkelrote Farbstoff löste sich durch anhaltendes Kochen in konzentrierter Salzsäure, zurück blieb Gengart. In Lösung war hauptsächlich Eisen, etwas Aluminium, Kalzium, Spuren von Magnesium. Blei, Quecksilber, Mangan war nicht vorhanden. Es handelt sich daher um einen natürlichen oder gebrannten Ocker. Der gelbe Farbstoff löste sich durch anhaltendes Kochen in konzentrierter Salzsäure bis auf einen Rückstand, der Kieselsäure enthält. In Lösung war sehr viel Eisen, etwas Aluminium, Kalzium und Spuren von Magnesium. Es handelt sich daher um eine Ockerfarbe. Beim Glühen wurde das Gelb zunächst schwärzlich und nach dem Erkalten rötlich. Mit konzentrierter Schwefelsäure zeigte sich die Schwärzung einzelner Partikelchen, es scheint somit organische Substanz anwesend zu sein. Der Kalkmörtel enthält 54,06 % sehr schönen Quarzsand. Das Übrige löste sich restlos in Salzsäure.

〈3〉 Nach Paul Clemen, Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916.

ORTS- UND SACHREGISTER.

(Die kleinen Ziffern beziehen sich auf die Anmerkungen.)

1. ORTS- UND PERSONENNAMEN.

Adalbert, Abt zu St. Emmeram 53, 56, 13, 64.
Admont ⟨Gebhardsbibel⟩ 56, 2, 62, 66.
Aldersbach ⟨Handschrift⟩ 51, 64.
Altbunzlau 65.
Aquileia 65.
Athosmalerbuch 77.
Augsburg 33, 9.

Bamberg, Apokalypse 57, 29.
Bamberg, Reliefs vom Georgenchor 57, 31.
Benediktbeuren 69, 7.
Biburg 63, 64.
Boppard 57, 21.
Boto von Prüfening 36, 34.
Burgfelden 69, 20.

Cennini 76.
Comascener 69, 11.
Como 65.

Donaustauf, Bischöfl. Kapelle 26—27, 47, 53, 54, 66.

Eisenhofen ⟨Petersberg⟩ 36, 32.
Erbo I., Abt zu Prüfening 55.
Erlangen, Gumbertusbibel 40, 41, 54.

Frauenchiemsee ⟨Torkapelle⟩ 48.
Freising, Dom 64.

Gebhard I., Erzbischof von Salzburg 63.
Gebhard V., Bischof von Regensburg 27.
St. Georgen im Schwarzwald 55.
Goldbach a. Bodensee 56, 3, 66, 70, 21, 77.
Gumbertusbibel s. Erlangen

Hartwig II., Bischof von Regensburg 53.
Heinrich V., Kaiser 13.
Hildesheim, Dom 45.
Hocheppan 50.
Honorius Augustodunensis 15, 33, 9, 70, 26.
Hosios Lukas 65.

Karthaus Prüll s. Prüll.
Konrad I., Erzbischof von Salzburg 56, 4.
Konrad von Scheyern 58, 31, 64.

Maihingen ⟨Benediktionale⟩ 56, 3.
Mailand 65.
Michelbeuren ⟨Walterbibel⟩ 56, 5.
Montecassino 65, 69, 16.
München, Staatsbibliothek:
  Clm. 2599 51, 57, 23, 31, 63, 64, 66.
  Clm. 13002 40, 41—42, 44, 66.
  Clm. 13074 43, 49, 66, 70, 24.
  Clm. 14153 40, 43, 49, 66.
  Clm. 14399 70, 24.
  Clm. 16002 40, 41.
  Clm. 21563 57, 31, 70, 24.
  Clm. 23093 54.

Nonnberg s. Salzburg.

Oberzell ⟨Reichenau⟩ 45, 56, 3, 70, 21, 77.
Otto, Bischof von Bamberg 13.

Parma 65.
Passau, Niedernburg 36, 33, 52.
Peringer, Abt zu St. Emmeram 53.
Perschen 27–28, 48–49, 50, 51, 54, 63, 66, 67, 79.
Pfaffenmünster 29—30, 51, 54, 57, 28.
Prüfening 13–16, 39–40, 41, 44, 51, 52, 53, 54, 55, 2, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 77.
Prüll 30—32, 48, 50, 51, 52, 54, 58, 34, 61, 63, 64, 66, 79.

Ravenna 62.
Regensburg
  Allerheiligenkapelle 17—19, 42—43, 51, 52, 53, 54, 63, 64, 67, 78.
  St. Emmeram 20—24, 25, 34, 18, 44, 45, 47, 49, 51, 53, 54, 55, 2, 56, 13, 63, 64, 66, 67, 78, 79.
  St. Jakob ⟨Schottenkirche⟩ 58, 31, 64.
  St. Leonhard 20, 53.
  Niedermünster 25–26, 47, 54, 69, 11, 79.
  Obermünster 30.
  Ehemalige Synagoge 64.
Reichenau 55, 2.
— s. a. Ober- und Unterzell.
Rom 64, 66.
  S. Clemente 65.
  S. Urbano alla Caffarella 32, 2, 33, 10.

Salzburg 32, 2, 52, 55, 1, 2, 56, 62, 63, 64, 65.
  Antiphonar von St. Peter 42, 57, 30, 66.
  Nonnberg 46, 56, 5, 63, 66.

Scheyern 69, 7, 14.
Schwarzrheindorf 32, 1.

Tegernsee 69, 7.
Theophilus 36, 30, 77.
Tramin ⟨St. Jakob⟩ 50.
Triest ⟨St. Giusto⟩ 70, 22.

Unterzell ⟨Reichenau⟩ 65.

S. Vincento all' Galliano 65.

Walderbach 48, 52.
Werinher von Tegernsee 36, 34, 57, 31.
Weihenstephan ⟨Handschrift⟩ 64.

Zwiefalten 62.

2. IKONOGRAPHISCHES.

Apostel 15, 26, 27, 40, 68.
Apokalypse 15, 17.

St. Benedikt 15, 39, 68, 71, 28.
Bischöfe 26.

Dionysius Areopagita 22.

Engel 15, 16, 17.

Gericht ⟨Jüngstes⟩ 17, 27, 30.

Himmelsburg 15, 20, 53.

Investitur 16, 42, 67.
Johannes der Täufer 14, 15, 40.

liturgia coelestis 13.

Maria Ägyptiaka 24.

Paulus 29, 68.
Petrus 16, 22, 68.
Propheten 16, 23.

Ritter 18, 34, 16.

Verkündigung 15, 30.

virgines 16, 17, 27, 68.
virgo perennis 14, 27, 68.

Weltreiche 15, 21, 67—68.

3. SACHEN.

Bäume 24, 31.
Bianco San Giovanni 76.
Byzantinisches 55, 2, 57, 29, 64, 65, 69, 1, 70, 22.

Deckfarbenmalerei 61, 62.

Farbanalysen 78, 3.
Farben 15, 19, 23—25, 26, 27, 30, 31, 33, 8, 15, 34, 17, 20, 35, 29, 36, 30, 76—78.
Farbe und Zeichnung 39, 41, 42, 43, 45, 48, 57, 31.

Glasgemälde 53.
Gotisches 64, 68.

Hirsauer Reform 55, 62, 63, 69, 3, 5.

Inschriften 16, 23, 29, 31.

Kalktünche 75.
Kaseïn 76.
Kontur 75.
Kupferfarben 78, 79.

Ornamentales 13, 16, 23, 32, 2, 35, 28, 70, 24, 78.

Pasten ⟨Glasflüsse⟩ 33, 35, 26, 36, 33.
Pinselzeichnung 24, 27, 75.

Seccomalerei 75, 77.
Spruchbänder 43, 48.

Tabulat 21.
Tiere 31.
Tonfließen 70, 24.

Verputz 75, 77.
Vorzeichnungen 32, 2, 75.

Wachsfixierung 80, 1.

ERLÄUTERUNGEN DER BILDBEIGABEN.

⟨Clm. = Codex latinus Monacensis der Münchener Staatsbibliothek.⟩

TITELBILD: Prüfening. Prophetenfigur. Mittelbild aus den drei Figuren am südöstlichen Vierungspfeiler. Vgl. S. 16. Nach Aufnahme von Professor Friedrich Karl Weysser, 1912, im Besitz des B. Landesamtes für Denkmalpflege. Original etwa 3/4 Lebensgröße.

TAFEL I: Salzburger und Regensburger Federzeichnungsstil um Mitte saeculum XII. Rechtes Bild: aus Clm. 14399, Ambrosii Hexaëmeron. Aus Kloster St. Emmeram in Regensburg. Erschaffung der Eva. Original in roter und schwarzer Tinte. ⟨Vgl. J. Damrich, Die Regensburger Buchmalerei, Münchener Dissertation, 1902.⟩ Linkes Bild: aus einem Nekrolog zu St. Peter in Salzburg, Ms. XX, Cista CCC VI, 7. ⟨Nach Gg. Swarzenski, Salzburger Malerei Tafelband, 398.⟩ Auferweckung des Jünglings von Naim. Original in roter und brauner Tinte. ⟨Vgl. Swarzenski, a. a. O. Textband S. 93.⟩

TAFEL II: Prüfening. Benediktuschor. ⟨Südlicher Nebenchor.⟩ Drei Apostelköpfe – Petrus, Paulus, Andreas ⟨?⟩ — aus der Darstellung des himmlischen Jerusalem auf dem Kreuzgewölbe im Chorjoch. Nach Aufnahmen von Weysser, 1912, i. Bes. d. B. Landesamts f. Denkmalpflege. O. fast lebensgroß.

TAFEL III: Köpfe der Evangelisten Matthäus und Markus aus dem Passauer Evangelienbuch Clm. 16003. ⟨Nach Swarzenski, Tafelband, Abb. 206 u. 207.⟩ Vgl. Swarzenski, Textband, S. 91. Vgl. S. 40. O. in Deckfarben.

TAFEL IV: Prüfening: Benediktuschor. Elevation der Seele des hl. Benediktus. Nach Aufnahme von Weysser, 1912, i. Bes. d. B. Landesamts f. Denkmalpflege. O. fast lebensgroß.

TAFEL V: Prüfening. Nordöstlicher Vierungspfeiler. Der thronende Petrus, die beiden Schwerter verleihend. ⟨Vgl. S. 16.⟩ Nach Aufnahme von Weysser, 1912, i. Bes. d. B. Landesamtes f. Denkmalpflege. O. etwa 3/4 Lebensgröße.

TAFEL VI: Bildseite fol. 1 v. aus Clm. 13002, geschrieben 1158–1165 in Kloster Prüfening, enthaltend die Mater verborum ⟨glossarium⟩ des Salomon von Konstanz. ⟨Vgl. Hager, Lill und Karlinger, Die Kunstdenkmäler des Bez.-Amtes Stadtamhof, München 1914, S. 187 ff.⟩ Die abgebildeten Szenen stellen dar: Joseph, zum Statthalter von Ägypten erhoben, gibt sich seinen Brüdern zu erkennen, Symbol prudentia. — David hinweisend auf Jerusalem, wo die caritas der filia Syon den Becher reicht. — Moses empfängt die Gesetzestafeln, Symbol mansuetudo. — Mardochäus im Triumph durch die Stadt geführt, Symbol longanimitas. — Elias, zum Himmel auffahrend, Symbol sobrietas. — David, zum König gesalbt, die humilitas krönt ihn. Original in schwarzer und roter Federzeichnung.

TAFEL VII: Regensburg. Allerheiligenkapelle. Christus und die Engel in der Kuppel. Aufnahme von cand. ing. Johannes Schmitt, 1920.

TAFEL VIII: Regensburg. Allerheiligenkapelle. Ausschnitte aus dem Kuppelgewände und einer Fensterleibung daselbst. ⟨Vgl. Beschreibung S. 17.⟩ Aufnahmen von Weysser, ca. 1898, i. Bes. d. B. Landesamts f. Denkmalpflege.

TAFEL IX: Regensburg. Allerheiligenkapelle. Zwei Figuren im Tonnenscheitel des Eingangs zur Kapelle. Die rechte vermutlich eine Frau darstellend ⟨der Mantel sichtlich falsch restauriert⟩, die linke einen Ritter. Der Ritter hält mit der rechten Hand ein Schriftband ⟨Schenkungsurkunde?⟩, die linke Hand im Mantel verhüllt. Der Gestus deutet wohl auf eine Tradition. Der rechte ⟨jetzt zwischen den Beinen durchlaufende⟩ Mantelkontur modern. Aufnahme von cand. arch. Eduard Härtinger, 1920. O. etwa 3/4 Lebensgröße.

TAFEL X: Links: Regensburg. Niedermünster. Die drei unteren der erhaltenen fünf Apostelbrustbilder an der Südwandung des Apsisbogens. Aufnahme von Karlinger, 1919. O. über Lebensgröße. — Rechts: Vermutlich verwandte Komposition in Clm. 9476, Evangeliar aus Niederaltaich, XI. Jahrhundert, Regensburger Schulstil.

TAFEL XI: Regensburg. St. Emmeram. Prophetenkopf in der Archivolte zum Dionysius-chor. ⟨Vgl. S. 22.⟩ Aufnahme von Karlinger, 1915, im Bes. d. B. Landesamts f. Denkmalpflege. O. über Lebensgröße.

TAFEL XII: Regensburg. St. Emmeram. Magdalenenkapelle. Zwei Ausschnitte aus den Malereien in den Nischenkuppeln. Rechts: Szene vor der Höhle, Mittelgruppe. Links: Maria Ägyptiaka in der Wüste. ⟨Vgl. S. 24.⟩ Aufnahmen von cand. arch. Eduard Härtinger, 1920. O. etwa halblebensgroß.

TAFEL XIII: Regensburg. St. Emmeram. Links: Doppelportal auf der Nordseite. Rechts: Brustbid der Madonna in der östlichen Halbkuppel der Portalnischen. Aufnahmen von cand. arch. Eduard Härtinger, 1920. O. über Lebensgröße.

TAFEL XIV: Perschen bei Nabburg. Totenkapelle. Christus als Weltenrichter. Aufnahme von Weysser, um 1907, i. Bes. d. B. Landesamtes f. Denkmalpflege. O. doppelt Lebensgröße.

TAFEL XV: Perschen. Engel und Jungfrau. Ausschnitt aus der dritten Zone, zur Rechten Christi. ⟨Vgl. S. 27.⟩ Aufnahme von Weysser, wie vor. O. etwa gut lebensgroß.

TAFEL XVI: Perschen. Kopf eines Apostels aus der zweiten Zone. Nordwestliche Wand-partie. Aufnahme von Härtinger, 1920. Größe wie vor.

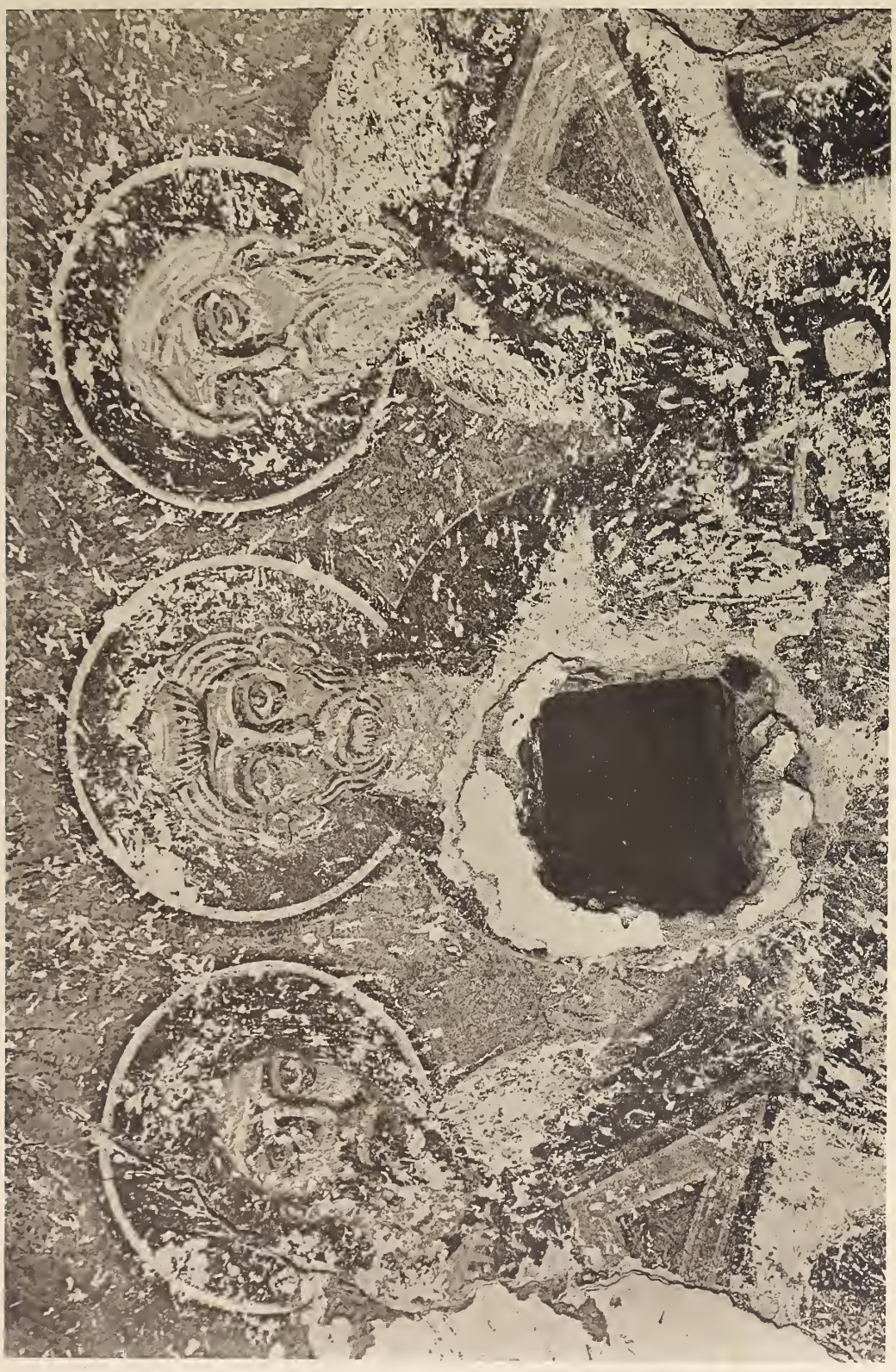
TAFEL XVII: Links: Donaustauf. Ausschnitt aus einer Nische d. Nordwand. Auf-nahme von Weysser, vor 1912, i. Bes. d. B. Landesamts f. Denkmalpflege. O. etwa Lebensgröße. — Rechts: Pfaffenmünster bei Straubing. Paulusfigur in der Südhälfte der Chorkuppel. Aufnahme von Architekt Georg Loesti, 1919, i. Bes. d. B. Landesamts f. Denkmalpflege. O. überlebensgroß.

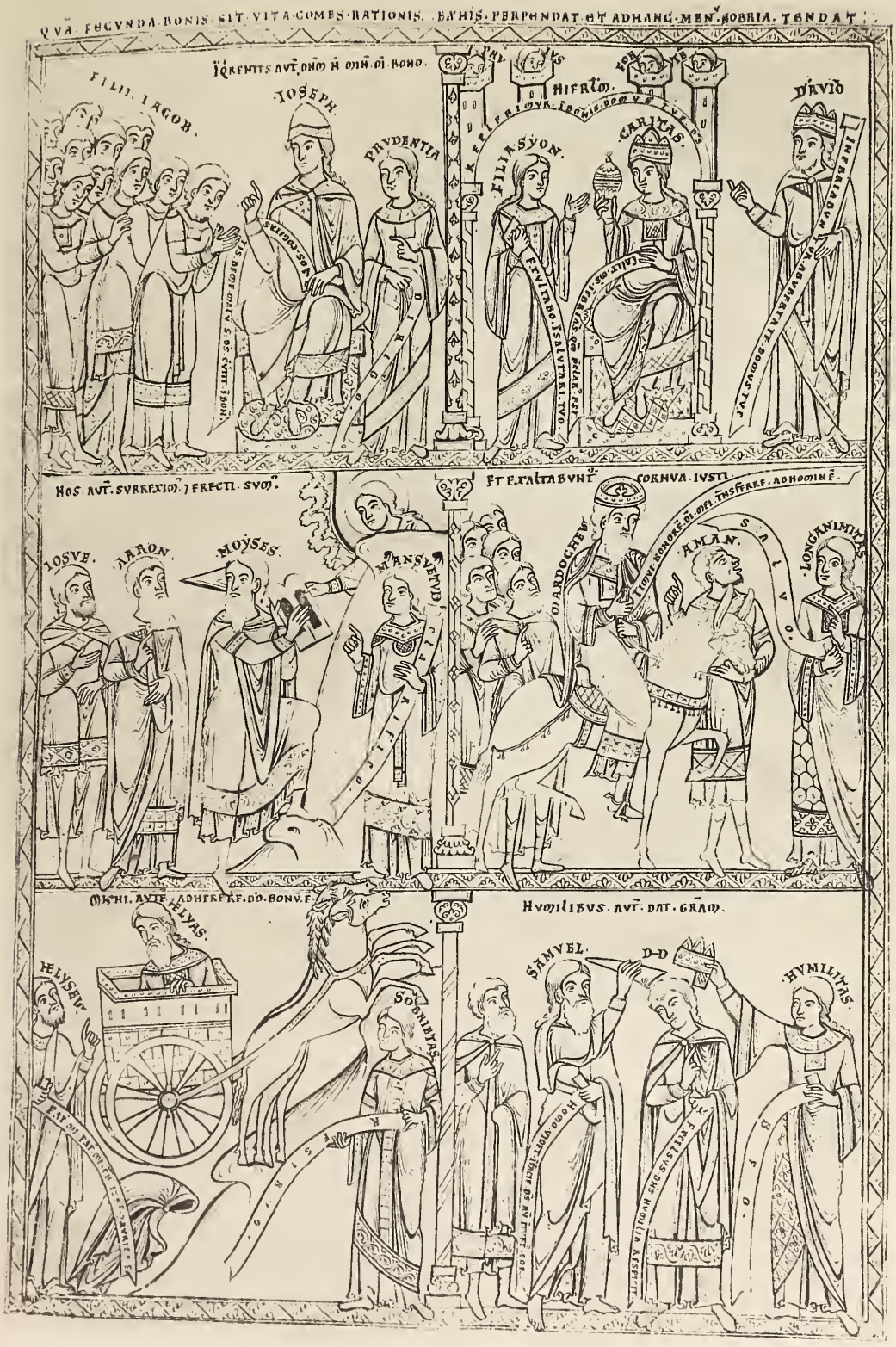
TAFEL XVIII: Oben: Passau. Kloster Niedernburg. Westbau der profanierten Marien-kirche. Nordpartie der Ostwand. Segnender Christus. Aufnahme von Verleger F. Bieringer ⟨Waldbauersche Buchhandlung⟩ in Passau, 1919. O. etwa halblebensgroß. — Unten: Karthaus Prüll bei Regensburg. Westbau der Klosterkirche, Obergeschoß Südwand. Verkündigung Mariä. Nach einer Aufnahme des Landbauamts Regensburg um 1919.

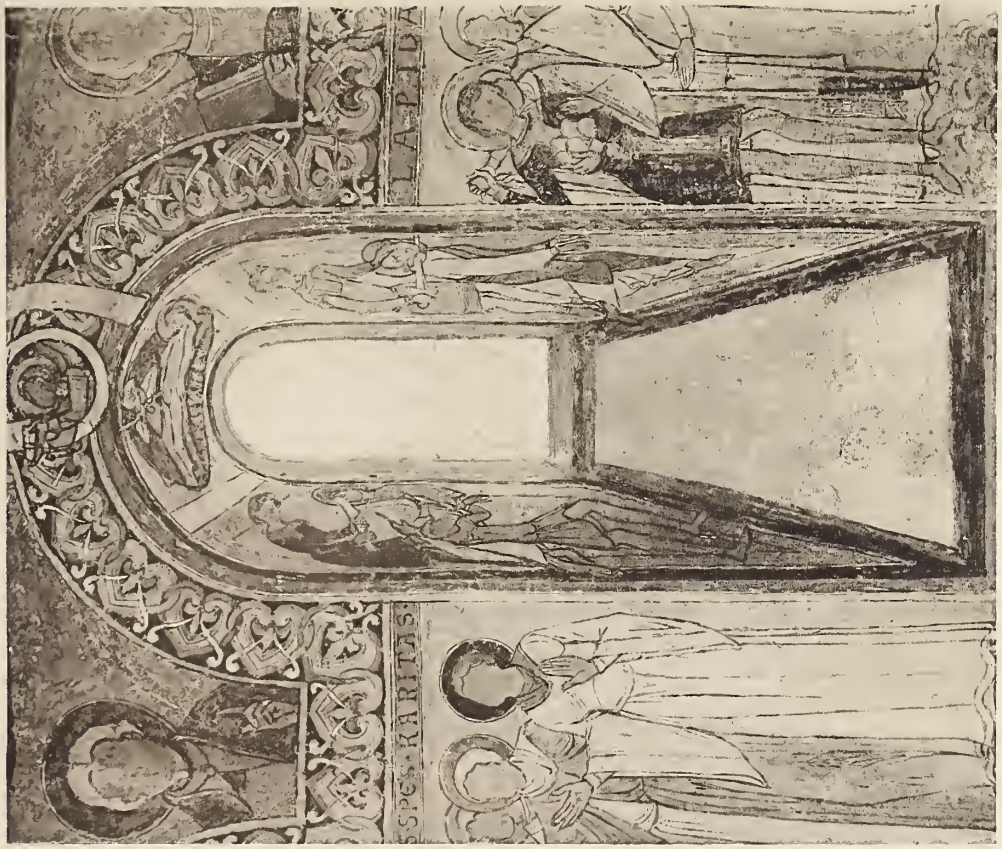
TAFEL XIX: Federzeichnung in Rot und Violett, der Dichter Horaz. Aus der Horatius-handschrift Clm. 21565, geschrieben unter Abt Altun ⟨1183 – 1197⟩ in Weihenstephan, fol. 1r.

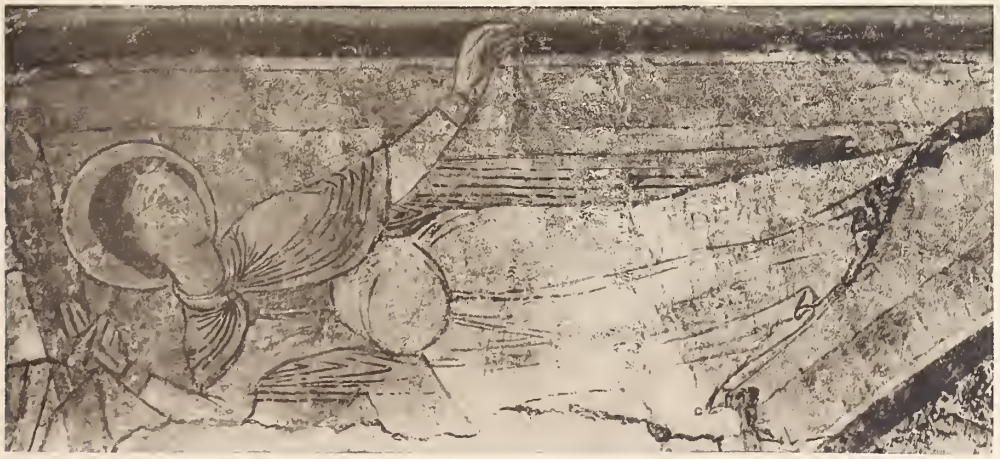
TAFEL XX: Tintenzeichnung in Rot, Grün, Gelb und Violett: Boëthius wird von der Philo-sophia getröstet. Aus Clm. 2599, fol. 106r.; Musica des Johannes Cottonius, am Schluß Bilder der septem artes liberales. Frühzeit saeculum XIII. Aus Kloster Aldersbach. Vgl. Swarzenski, Salzburger Buchmalerei, S. 94, Anm. 11. und S. 125, Anm. 3r.

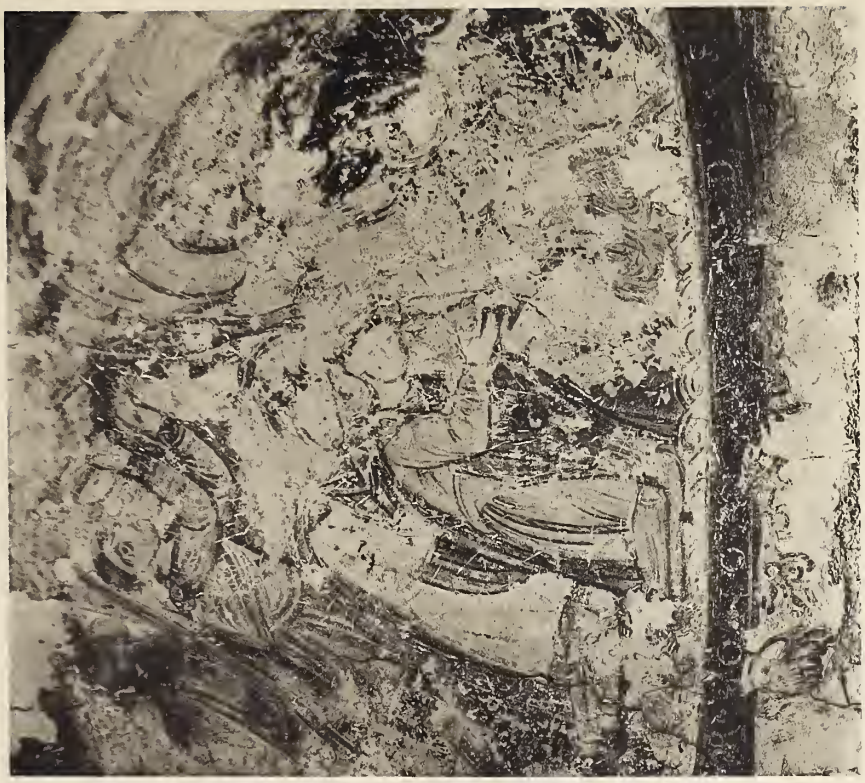
De Lamberg , Christofferus Ebron
Caspar De Stubenberg
Rusenbach

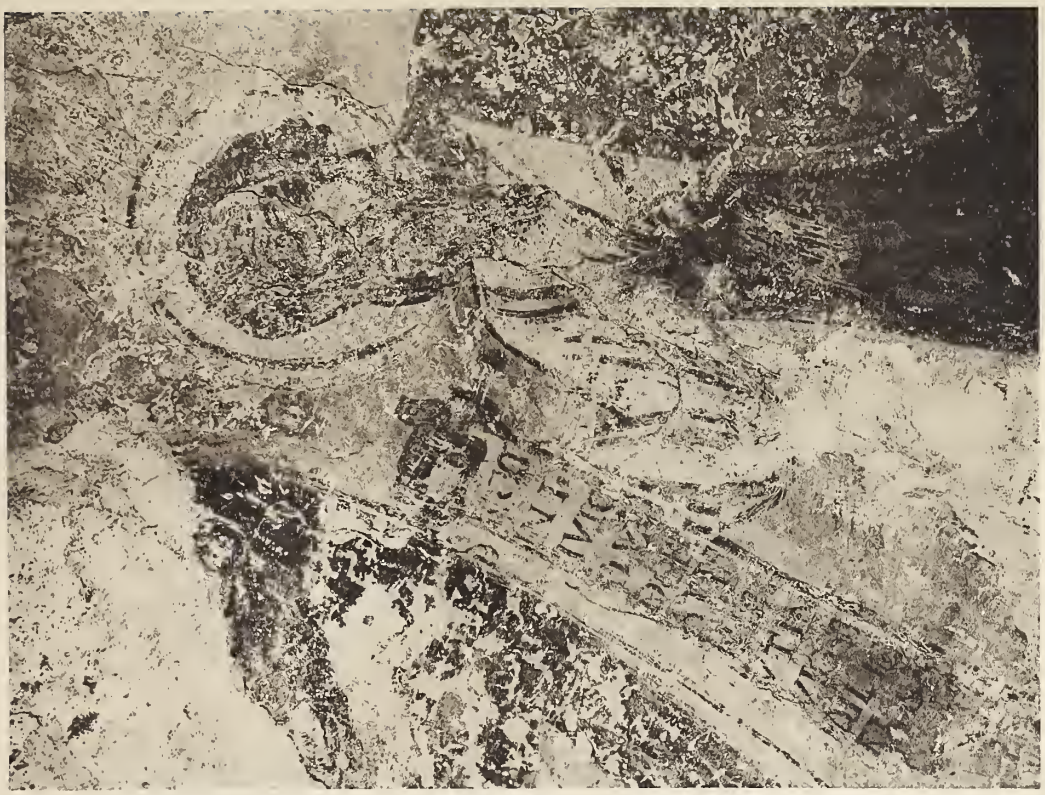



QVA FECVNDA BONIS SIT VITA COMES RATIONIS. EXHIS PERPENDAT ET ADHANC MEN HOBRIA TENDAT
FILII IACOB.
IOSEPH
PRVDENTIA
HIERIM.
FILIA SYON.
CARITAS.
DAVID
IOSVE.
AARON
MOYSES
MANSVETVD
IUSTI
AMAN.
LONGANIMITAS
HELYAS.
HELYSEV.
SOBRIETAS
SAMVEL.
HVMILITAS.


LAPIDA
SPES·KARITAS







ORA CIVS.
Sit v doctrina bn dictandi Poetrid
Librū smonu lege doctrinā
Lector Pacter flacci qd epti tractet.

Carcer. in Pavia. civitate. Philosophia.
Boetius Senator.
Flebilis heu. m. estos. cogor ire.

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
ND 586 R33 K18 1920 BKS
c. 2 Karlinger, Hans, 188
Die hochromanische Wandmalerei in Regens

3 3125 00248 5809